

Titolo originale *L'espace littéraire*

Copyright © 1955 Editions Gallimard, Paris

Copyright © 1967 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzione di Gabriella Zanobetti

Il saggio di Jean Pfeiffer (*La passion de l'imaginaire*, « Critique », 229, giugno 1966) viene qui presentato per gentile concessione dell'autore, nella traduzione di Goffredo Fofi

Maurice Blanchot

Lo spazio letterario

Con un saggio di Jean Pfeiffer
e una nota di Guido Neri



Giulio Einaudi editore

p. IX	<i>La passione dell'immaginario</i> di Jean Pfeiffer
XIX	<i>Nota bibliografica</i> di Guido Neri

Lo spazio letterario

5	I. <i>La solitudine essenziale</i>
21	II. <i>Approccio allo spazio letterario</i>
24	L'esperienza di Mallarmé
35	III. <i>Lo spazio e l'esigenza dell'opera</i>
37	I. L'opera e la parola errante
42	II. Kafka e l'esigenza dell'opera
67	IV. <i>L'opera e lo spazio della morte</i>
69	I. La morte possibile
89	II. L'esperienza d' <i>Igitur</i>
100	III. Rilke e l'esigenza della morte
101	1. Ricerca di una giusta morte
112	2. Lo spazio della morte
124	3. Trasmutazione della morte
137	V. <i>L'ispirazione</i>
139	I. Il di fuori, la notte
147	II. Lo sguardo d'Orfeo
152	III. L'ispirazione, la mancanza d'ispirazione
163	VI. <i>L'opera e la comunicazione</i>
165	I. Leggere
172	II. La comunicazione

p. 181 VII. *La letteratura e l'esperienza originale*

- 183 I. L'avvenire e la questione dell'arte
192 II. I caratteri dell'opera d'arte
204 III. L'esperienza originale

Appendici

- 219 I. La solitudine essenziale e la solitudine nel mondo
222 II. Le due versioni dell'immaginario
232 III. Il sonno, la notte
236 IV. L'itinerario di Hölderlin

L'immaginario non esiste. L'immaginario non è niente o, peggio, è menzogna, illusione, che ci distoglie dalla vera esistenza, dal nostro essere al mondo, dalla realtà, così come il sogno ci distoglie dalla vita. Se tentiamo di riafferrarlo, di realizzarlo, subito svanisce. Non esiste un « mondo » dell'immaginario, che possa accompagnarci staccato dal nostro, parallelamente al nostro, un mondo in qualche modo più spirituale, più duttile, più arioso, più malleabile, liberato dalla pesantezza e dalle servitù della realtà, in seno al quale sia possibile attestarci contro di essa e forse trovar rifugio. Il sogno non è una seconda vita, non è neppure l'ombra di una vita. E tuttavia l'immaginario ci ossessiona. Non c'è un solo istante della nostra esistenza che non sia percorso dall'immaginario, impregnato dalla sua lontananza inaccessibile, dal suo aprirsi al di là di ogni apertura; e non solo nei nostri sogni, nelle nostre fantasticherie marginali, nei nostri ricordi che sono immagini o nelle immagini che ci sollecitano in continuazione, ma talvolta nel cuore stesso di quella realtà che da ogni parte ci condiziona e ci sollecita, come ciò che d'un tratto sembra annunciare in esso una sorta di conversione imminente, la promessa e quasi il pegno di una surrealtà... L'immaginario ci ossessiona, non però come qualcosa che sia l'altro versante della nostra esistenza, la sua faccia interna in rapporto alla sua faccia esterna, la sua possibilità infinita in rapporto alle sue possibilità limitate, la sua parte negativa in rapporto alla sua parte positiva, la sua irrealtà in rapporto alla sua realtà. No (sul piano delle categorie definite si potrebbe parlare a buon diritto dell'ambiguità dell'immaginario), se l'immaginario ci ossessiona, nel seno stesso della nostra esistenza, è piuttosto come un « di fuori », come un « altrove » che certamente ce ne distoglie, e dal quale tuttavia non possiamo distoglierci.

Si comprende come la meditazione di Blanchot sulla letteratura e sulle opere della letteratura o le opere dell'arte in generale presupponga una soggiacente meditazione sull'immaginario, come l'esteriorità radicale che egli attribuisce all'opera in rapporto al mondo, esteriorità che l'o-

pera afferma con la sua sola presenza, si richiami all'immaginario come allo spazio fittizio in cui, in qualche modo, realmente, essa ha luogo. Blanchot scrive dell'opera che «essa è. Ciò che dice è esclusivamente questo: che essa è – e niente di più. Al di fuori di questo, non è niente»¹. Ma dov'è, e come è? Essa è qui, certo, sotto i nostri occhi, prende forma sotto il nostro sguardo; ma nello stesso tempo, non è qui. È adesso, eppure non risiede in un adesso. Non appartiene alla realtà, benché tutti i suoi riferimenti rimandino alla realtà. Perché la realtà è innanzitutto l'insieme dei rapporti che intratteniamo con essa, in seno ai quali, secondo i quali essa ci appare. Mentre invece l'opera si sottrae proprio a questi rapporti, mentre (come è certamente opinione di Blanchot) può esser situata in una regione estranea ad ogni rapporto. Egli parla della solitudine delle opere, e ne parla come di una «solitudine essenziale»².

Queste affermazioni possono sembrare drastiche, in rottura con la concezione comune dell'opera secondo la quale l'arte è invece una mediazione; forse non meno in rottura con la nozione comune dell'immaginario, o con quella di Sartre, per il quale «non immaginiamo mai che sullo sfondo del mondo»³.

Ma che cos'è l'immaginario? Possiamo tentare di definirlo come un altro mondo, o come un non-mondo, o, con Blanchot, come «l'altro da ogni mondo». Ma forse l'immaginario si riconosce innanzitutto in questo: è lo spazio di cui le immagini parlano, o che parla in esse. Porre la questione dell'immaginario vuol dire dunque porre prima di tutto la questione dell'immagine.

Quel che Blanchot dice dell'opera, possiamo già dirlo, per l'appunto, dell'immagine. Neppure l'immagine esiste come un qualunque oggetto del mondo, neppure l'immagine si lascia ridurre ad una qualsiasi realtà. Essa non esiste che superandosi verso altro, *significando* in virtù della somiglianza, qualcosa di altro, di assente. Qualche cosa di cui, anzi, dobbiamo dire che non si costituisce ancora come tale se non grazie al marchio fondamentale di quest'assenza che la scava, che la svuota del suo essere, e insomma della sua realtà. (Dice da qualche parte Blanchot che «l'immagine ci dà l'essere, ma ce lo dà privo d'essere»). L'immagine non appartiene alla realtà, e tuttavia vi rimanda, attraverso questa somiglianza, attraverso tutto il contesto di significazioni che l'accompagna, che accompagna esattamente la cosa, la cosa quale essa è *senza l'immagine*.

La lettura ordinaria dell'immagine è in effetti questa. «Noi possia-

¹ *Lo spazio letterario*; cfr. oltre, p. 8.

² *Ibid.*; cfr. oltre, p. 5.

³ *L'imaginaire*.

mo sempre riafferrare l'immagine e far sì che essa serva alla verità del mondo», scrive Blanchot. Egli vede anzi in questa possibilità una « grande risorsa », un « potere fecondo e ragionevole », quali richiedono « la vita pratica e l'adempimento dei veri compiti »¹. Tuttavia in questa lettura ordinaria, che in verità non è altro che una lettura, e per niente una partecipazione, la natura specifica dell'immagine è in qualche modo sottoposta a un corto-circuito. Ed è raro, inoltre, che in questa utilizzazione pratica l'immagine si lasci tradurre integralmente. Vi permane sempre una specie di nucleo irriducibile, come se tutta la rete di significazioni non potesse ancora esaurirla; non si tratta certo di un nucleo nel cuore delle significazioni, di un nodo centrale che arrivi a fonderle nella forza di un'unità polivalente e che trionfi in esse del loro vario sparpagliamento. Si tratta, al contrario, tra l'immagine e le significazioni, di una differenza essenziale, di una differenza di natura.

Della natura specifica dell'immagine in quanto immagine, la sola cosa che possiamo dire è che essa « si sottrae ». La lettura ordinaria, questa prima « versione » dell'immaginario, non solo non esaurisce la natura dell'immagine ma, peggio, la tradisce. Non soltanto « l'immagine diviene, in questo caso, la seguace dell'oggetto, ciò che viene dopo di esso, ciò che ne resta e ci permette di disporne ancora quando non ne resta niente », ma noi « rovesciamo (in questo modo) il rapporto che le è proprio »¹. « *L'immagine* di un oggetto non soltanto non è il *sensu* di questo oggetto e non aiuta alla sua comprensione, ma tende a sottrarlo mantenendolo nell'immobilità d'una somiglianza che non ha niente a cui somigliare »¹. Avvertiamo già, in tal modo, tra il mondo, lo spazio proprio alle immagini, in altri termini l'immaginario, e il mondo della realtà una distinzione, una incompatibilità fondamentale che il pensiero di Blanchot non cesserà di approfondire.

La semplice somiglianza è già di per sé un fenomeno conturbante. Che un volto somigli ad un altro, possa — quasi — essere preso per un altro, è cosa che già può farci pensare, renderci inquieti. A maggior ragione qualora il volto cui un altro somigli sia il *mio*. Un altro potrebbe dunque essere me, o quanto meno farsi scambiare per me? Si affacciano immediatamente i problemi del doppio e dell'impostura. E inoltre, allo stesso tempo, l'*altro*, non soltanto quello che mi somiglia ma, per il tramite insolito della somiglianza, ogni *altro* (o tutto l'*altro*) si è come surrettiziamente introdotto in me. In senso proprio, *io non mi appartengo più*. Che un essere somigli ad un altro, un luogo ad un altro, un momento ad un altro, è cosa che già introduce l'equivoco, una inquietudine che

¹ Lo spazio letterario; cfr. oltre, p. 228.

l'andamento abituale del mondo non arriva a placare. La somiglianza significa lo *stesso*, ma sotto le specie dell'*altro*. In essa l'identità si specchia in se stessa, ma per sottrarsi a sé e per esporsi alla vertigine. L'immaginario risiede forse già tutto in questo iato. Ogni somiglianza è immagine, fa dell'oggetto la preda della sua immagine.

Quanto ho detto a propósito di oggetti del mondo che, l'un l'altro ed ognuno per suo conto, possono tuttavia lasciarsi riassorbire nel mondo e, in qualche modo, rassicurarvisi, va detto a maggior ragione dell'immagine come tale, che non è un oggetto, che non può in nessun modo lasciarsi riassorbire nel mondo. La cosiddetta somiglianza dell'immagine non solo non si sostiene in rapporto al mondo, ma invoca un *altro* definitivamente inafferrabile, definitivamente irrecuperabile. La sua essenza si trova in qualche modo in questa radicale alterità. Per questo Blanchot può dire che non vi è nulla cui essa possa somigliare. Ed è anche per questo che essa « non ha niente a che vedere col significato, col senso, come lo implicano l'esistenza del mondo e lo sforzo della verità, la legge e la chiarezza del giorno »¹.

Entrare nell'immaginario è dunque entrare in uno spazio radicalmente estraneo, operare, in rapporto al mondo e alla realtà della nostra vita, una sorta di conversione fondamentale, entrare nello spazio di una assenza che esclude ormai ogni correlativo di presenza, nella dimensione di un altrove che esclude ogni possibilità di essere qui.

Tuttavia, non bisogna dimenticarlo, il primo nome che ha in noi l'immaginario è il nome di desiderio. « Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes », quanto le immagini annunciano si presenta come lo spazio di una infinita possibilità. Una sorta di « tutto è possibile » verso il quale il desiderio si slancia. Nel desiderio l'immaginario si fa promessa e fa risplendere come una promessa il fascino dell'altrove. Possiamo dire del desiderio quel che Blanchot dice del « bisogno interiore di scrivere »: esso « è legato all'approccio di questo punto in cui (...) non si può far niente, da cui nasce l'illusione che se si mantiene il contatto con questo momento, ma ritornando al mondo della possibilità, "tutto" potrà essere fatto... »². Tale infatti è il paradosso del desiderio, che comprende in un solo sguardo l'immagine e l'oggetto, lo spazio dell'impossibilità e il mondo della possibilità, l'irrealtà senza limite e la realtà limitata. Ma questo sguardo è, per l'appunto, una *perturbazione*, e sconvolge le condizioni di

¹ Lo spazio letterario; cfr. oltre, p. 228.

² Ibid.; cfr. oltre, p. 38.

una realtà ben strutturata. (Basti pensare al desiderio amoroso). E d'altra parte è chiaro che proprio attraverso questo impulso il desiderio diviene prigioniero dell'immagine, della sua fascinazione. Poiché il termine a cui il desiderio mira nel suo slancio non consiste affatto nel ricondurre l'immagine alle dimensioni del mondo, ma al contrario nel convertire il mondo alla dimensione dell'immaginario. Ed è ancora per questo che il desiderio non può avere fine, annunciando quest'inesauribile, quest'inespiabile che confusamente adombriamo quando parliamo di passione.

▼ «La fascinazione – scrive Blanchot – è passione dell'immagine». Dunque entrare nello spazio dell'immaginario è innanzitutto entrare nello spazio della fascinazione. Il desiderio è, certamente, affascinato dal suo oggetto. Ma forse ogni fascinazione provoca desiderio. O forse, completando quanto si è detto precedentemente, il desiderio, primo nome in noi dell'immaginario, è appunto soltanto il primo dei suoi nomi. Poiché quel che dapprima evocava come una possibilità infinita, diventa nella passione la ragione stessa della sua impossibilità. Ciò cui inizialmente mirava il desiderio diviene in fondo ciò che solo una passione può vivere, ciò che può esser vissuto solo nella forza consumante, e inesauribile, di una passione.

Ma che cos'è la fascinazione? Diremo: è il tramite per cui l'immagine ci parla, è, se così si può dire (ma si può?) il modo di espressione proprio all'immagine, in forza del quale ciò che essa esprime è precisamente l'inaccessibile. Ma è anche il mezzo stesso attraverso il quale essa ci attira. E non con la chiarezza, la franchezza, la persuasione di un discorso, ma al contrario, con la forza irreprimitibile e la vertigine di un canto. « Vivere un avvenimento in immagine – scrive Blanchot – non vuol dire disimpegnarsi da questo avvenimento, disinteressarsene, come vorrebbero la versione estetica dell'immagine e l'ideale sereno dell'arte classica, ma vuol dire non più impegnarsi con una decisione libera: vuol dire lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporne, a quest'altra regione in cui la distanza ci tiene... »¹. E non vi è alcuno dei significati già evocati che non subisca questo rovesciamento radicale. Certo, essi non cessano di accompagnare l'avvenimento, l'immagine (non è però indifferente che si tratti di una veduta di Venezia o di un paesaggio invernale, di un romantico ritratto di ignota o di quello di Carlo VIII), ma anch'essi sono diventati preda di questo altrove irriducibile al reale, ai significati vissuti, ai significati veri sui quali possiamo agire, che operano, che si trasformano, che

¹ *Lo spazio letterario*; cfr. oltre, p. 229.

si dissolvono nel moto della realtà. Sono inesauribili proprio perché si ritraggono fuori dalla nostra portata; sono entrati nello spazio insieme cangiante e neutro dell'immagine. Non vi è comportamento di fronte all'immaginario, perché di una immagine non possiamo fare nulla, perché essa capovolge proprio il rapporto che possiamo avere con l'oggetto, perché, lungi dall'esserne in possesso (e quest'affermazione, sentita generalmente come derisoria, è al cuore dell'immagine, che nella fascinazione diventa il nostro stesso cuore), ne siamo, al contrario, « posseduti ».

Possiamo così cominciare a intravedere quali siano le tappe della passione dell'immagine, il cui termine iniziale era il desiderio. La fascinazione è la passione dell'immagine perché ogni passione è, a sua volta, più cosa subita che vissuta. « Ciò che ci affascina ci toglie il potere di dare un senso, abbandona la sua natura "sensibile", abbandona il mondo, si ritrae al di qua del mondo, attirandoci, non si rivela più a noi e tuttavia si afferma in una presenza estranea al presente del tempo e alla presenza nello spazio »¹. Queste diverse tappe sono però già racchiuse in qualche modo nell'immagine stessa. L'immaginario è « l'area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove l'immagine, da allusione ad una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura, e, da forma disegnata sull'assenza, diventa l'informe presenza di questa assenza »². Là dove, essenzialmente, non regna che « l'interminabile, l'incessante », nel « tempo dell'assenza di tempo », dove nulla è mai cominciato perché ad ogni istante tutto ricomincia. È indubbiamente per questo che mentre nell'immagine il desiderio si dava come un al-di-là del mondo, come la speranza luminosa di una surrealtà, esso si rivela alla prova non essere altro che un « al-di-qua ». Ed è ancora indubbiamente per questo che la passione non può aver fine. Poiché l'inizio e la fine sono avvenimenti del mondo, come lo sono anche il vivere e il morire. Così come è sempre al mondo che si nasce, è in qualche modo sempre al mondo che moriamo. Ed è infine per questo che, contrariamente all'opinione corrente, la passione non può trovare nella morte il suo riposo, il suo compimento.

Blanchot vede nella spoglia mortale una forma esemplare della immagine. Come l'immagine, la « spoglia mortale sfugge alle categorie comuni ». Essa « non realizza la verità di essere pienamente qui ». D'altra parte il cadavere non somiglia all'uomo vivo che è stato, « è più bello, più imponente, già monumentale ». Non somiglia che a se stesso, e cioè « a niente ». E quel che esso evoca non è più, come per l'immagine ingenua, un altrove che l'illusione del desiderio crede suscettibile di essere

¹ *Lo spazio letterario*; cfr. oltre, p. 17.

² *Ibid.*; cfr. oltre, p. 19.

realizzata e consumata. In quello che un cadavere evoca, l'« altrove » è diventato « in nessun luogo ». « Dov'è? Non è qui e tuttavia non è altrove; in nessun luogo? ma allora questo luogo è nessun luogo »¹. Il cadavere incarna così nella sua presenza materiale quanto è percepito solo in modo confuso, e anche contraddittorio, nell'immagine: la coincidenza insostenibile di qui e di *in-nessun-luogo*.

Immagine insostenibile, e anche, in questo senso, immagine limite e limite dell'immagine. Ma immagine di cosa, dunque? L'abbiamo detto: immagine di nessun luogo. Ma nessun luogo è pure in qualche modo il fondo di questo spazio senza fondo che chiamiamo l'immaginario, di quest'assenza senza contropartita di presenza che non si annuncia ancora se non come la sua stessa dissimulazione. Poiché solo ciò che è dissimulato ci affascina, solo ciò che si sottrae nella dissimulazione. Al punto che se fosse possibile parlare di un essere dell'immagine, di quest'essere si potrebbe dire che è quello della dissimulazione. E l'immagine del cadavere in cui l'assenza essenziale si fa presente — nessun luogo come luogo congenito di questa assenza — è ancora ciò per cui la morte ci rimane estranea, ci tiene eternamente a distanza, si ritrae dal mondo e da noi.

Si è detto impropriamente, che nell'immagine (e alla pari nell'opera) è la morte che parla. Non la morte, ma senza dubbio la passione. Tuttavia tra questa e la morte permane una relazione sorda ed ambigua. Come se solo l'approfondimento di una passione ci introducesse nello spazio di una morte vera. E non certo nel senso che in essa si compirebbe l'immagine di noi stessi, la nostra somiglianza a noi stessi, in altri termini il nostro Io, ma perché si compirebbe al contrario la nostra interna somiglianza alla morte, in una sorta di avvicinamento in cui, appunto, l'Io sparirebbe per non lasciar posto che ad una somiglianza ormai senza somiglianza, in seno alla quale sarebbe scomparso perfino il « fatto della morte ».

È questa l'esperienza che Blanchot riconosce a Rilke. E questa è anche, impossibile dubitarne, l'esperienza che l'ossessiona, non soltanto nei « libri di elucidazione », quali, tra gli altri, *L'espace littéraire* o *Le livre à venir*, ma che compie forse più intimamente, secondo un movimento proprio, in narrazioni come *L'arrêt de mort*, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *L'attente l'oubli*. Poiché quest'esperienza è esattamente quella dello scrittore, cioè quella del linguaggio, e in questo caso di quella forma specifica di linguaggio che è la scrittura, la scrittura dell'opera. Poiché il linguaggio dell'opera, della letteratura, non è poi forse, « in rapporto al linguaggio corrente, quel che l'immagine è in rapporto

¹ Lo spazio letterario; cfr. oltre, pp. 224, 225.

alla cosa? »¹. Sui rapporti tra la scrittura e la fascinazione, Blanchot ha formule penetranti: « Scrivere è entrare nell'affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione »². « Scrivere è consegnarsi al fascino dell'assenza di tempo »³. Ed è anche chiaro, dunque, che per lui scrivere non può consistere nel « *fare dell'ispirazione un cammino verso l'opera* », ma al contrario nel « *fare dell'opera un cammino verso l'ispirazione* »⁴.

JEAN PFEIFFER

¹ *Lo spazio letterario*; cfr. oltre, p. 19 n.

² *Ibid.*; cfr. oltre, p. 19.

³ *Ibid.*; cfr. oltre, p. 15.

⁴ *Ibid.*; cfr. oltre, p. 160.

L'opera di Maurice Blanchot comprende romanzi e saggi di argomento letterario. Il suo primo testo uscito in volume è il romanzo *Thomas l'obscur* (prima versione; Gallimard, Paris 1941). Al secondo romanzo di Blanchot, *Aminadab* (Gallimard, Paris 1942) Sartre dedicò un saggio (*Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*), compreso in *Situations I* (1947), nel quale metteva a fuoco un suo concetto di « fantastico » moderno, precisando con fermezza la distanza che divide il libro di Blanchot da una letteratura dell'assurdo alla Camus, ma insistendo sul richiamo a Kafka e concludendo con un giudizio di valore formulato in termini restrittivi: « ... Molto spesso Blanchot gira a vuoto; non gli riesce di invischiare il lettore nel mondo allucinante che descrive. Il lettore sfugge; è fuori, fuori accanto all'autore stesso, e contempla quei sogni come osserverebbe una macchina ben congegnata; solo a tratti si sente mancare il terreno sotto i piedi. Tanto basta, però, per rivelare in Blanchot uno scrittore di qualità. È ingegnoso, sottile, talvolta profondo, ama le parole; quello che gli manca è di trovare il suo stile... » Nel corso dell'analisi sono citate alcune frasi del saggio di Blanchot *Comment la littérature est-elle possible?* (José Corti, Paris 1942). Occorre aggiungere che, più tardi, Sartre si troverà impegnato — specie in *Saint-Genet* (1952) — in una fitta serie di riferimenti alle posizioni di Blanchot.

Faux-pas (Gallimard, Paris 1943) è un libro di critica e di discussione: in questa prima raccolta di interventi anche occasionali, è già netta la tendenza di Blanchot ad affermare (muovendo dalle tesi di Paulhan sul Terrore in letteratura, o di Parain sul linguaggio, o dai problemi del romanzo) una considerazione filosofica del fatto letterario, e in particolare — radicalizzando certe istanze comuni alla cultura esistenzialista — a definire la contraddizione fondamentale insita nell'esperienza letteraria.

A distanza di cinque anni, uscirono il « récit » *L'arrêt de mort* (Gallimard, Paris 1948), che è considerato da alcuni il più compiuto dei testi narrativi di Blanchot, e un nuovo romanzo, *Le Très-Haut* (Gallimard, Paris 1948); poi due altri importanti libri di critica. Per i temi e per la natura delle argomentazioni, i saggi raccolti in *La part du feu* (Gallimard, Paris 1949) delineano un'implicita organicità di problemi; vi appaiono molti degli autori destinati a ricorrere come punti di riferimento esemplari nelle successive fasi della riflessione teorica di Blanchot: Kafka, Mallarmé, Char, Hölderlin, Pascal, Valéry, Nietzsche, i Surrealisti (si tratta del saggio uscito su « L'Arche », agosto 1945, col titolo *Quelques réflexions sur le Surréalisme*), accanto a Paulhan, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Miller, Sartre, Malraux, Gide, Constant, Leiris. I motivi centrali di questa ricerca si trovano svolti, in appendice, nel saggio *La littérature et le droit à la mort*, già apparso nel fascicolo

di gennaio 1948 della rivista « Critique ». (Vi si legge, da un lato: « La preoccupazione che la letteratura tiene viva intorno a se stessa può essere condannata come un'infatuazione. Questa preoccupazione parla alla letteratura del suo essere niente, della sua mancanza di serietà, della sua malafede: ma appunto in questo consiste l'abuso che viene denunciato. La letteratura si fa passare per importante rendendosi oggetto di dubbio. Deprezzandosi, si conferma. Essa si cerca: è più di quanto dovrebbe fare. Perché è forse una di quelle cose che meritano di essere trovate, ma non di essere cercate. La letteratura non ha forse il diritto di considerarsi illegittima... »; dall'altro: « Lo scrittore si riconosce nella Rivoluzione. Essa lo attrae perché è il momento in cui la letteratura si fa storia. È la sua verità. Uno scrittore che, per il fatto stesso di scrivere, non sia indotto a pensare: io sono la rivoluzione, solo la libertà mi fa scrivere, in realtà non scrive... »)

Nello stesso anno usciva *Lautréamont et Sade* (Editions de Minuit, Paris 1949), dove l'impostazione monografica tende (specie nel saggio su Lautréamont) alla ricostruzione del processo genetico dell'opera e a un'esposizione genetica dello stesso discorso interpretativo, intessuto di elementi di discussione metodologica e di critica della critica. L'idea centrale del rapporto tra la letteratura e il male, e la logica rigorosamente paradossale che essa implica, danno a questo libro un particolare rilievo culturale (nel 1963 ne è uscita una nuova edizione riveduta e aumentata, ripresa poi, nel 1967, nella collana « Le monde en 10/18 »).

L'attività di Blanchot narratore procedeva con la nuova versione di *Thomas l'obscur* (Gallimard, Paris 1950), che reca una premessa significativa: « C'è per ogni opera un'infinità di varianti possibili. Alle pagine intitolate *Thomas l'obscur*, scritte a partire dal 1932, consegnate all'editore nel maggio 1940, pubblicate nel 1941, la presente versione non aggiunge nulla, ma poiché toglie molto, può essere considerata diversa e anzi del tutto nuova, ma anche uguale, se è vero che, tra la figura e ciò che ne è o crede di esserne il centro, c'è motivo di non fare distinzione, ogni volta che la figura completa non esprime altro, a sua volta, che la ricerca di un centro immaginario »; seguirono il volume *Le ressassement éternel* (Editions de Minuit, Paris 1951: dove sono riuniti i due brevi racconti *L'idylle* e *Le dernier mot*) e i « récits » *Au moment voulu* (Gallimard, Paris 1951) e *Celui qui ne m'accompagnait pas* (Gallimard, Paris 1953).

I romanzi e i racconti di Blanchot si possono ascrivere a un'ispirazione filosofica-fantastica: non espressione di un genere « fanta-filosofico » (nel senso di un'inserzione di concetti filosofici entro i quadri di una letteratura di anticipazione, o di un'invenzione ironico-sperimentale di filosofie immaginarie), ma articolazione — su una serie di gesti e situazioni reali, surreali o verbali — di temi metafisici evocati in modo ellittico e aperto. In Blanchot, le opere di invenzione e gli scritti di riflessione critica e teorica svolgono un corso unitario di pensiero (i cui termini principali di confronto, impliciti o espliciti, sono Hegel, Nietzsche, Heidegger, Levinas) su due linee parallele e autonome. L'interpretazione dei romanzi non può non muovere dunque dall'intero contesto di questo pensiero: come nel caso dell'analisi condotta, a proposito del *Très-Haut*, da Pierre Klossowski nel suo studio su Blanchot uscito su « Temps modernes » nel febbraio 1949, e della segnalazione di alcuni temi filosofici dell'*Arrêt de mort*, in una nota del volume *Un si funeste désir* (1963), dove è ripresa e integrata la seconda parte del saggio citato. Tra i due modi di espressione — teorico e romanzesco — non c'è un rapporto di trascendimento (anche se il pensiero di Blanchot è, nel suo procedere complessivo, caratterizzato da continui movimenti di autotrascendimento): i saggi non forniscono direttamente la

« chiave » delle invenzioni e dei procedimenti narrativi, né questi costituiscono la semplice esemplificazione o lo sfruttamento allegorico di una problematica filosofica predeterminata. Riferendosi particolarmente ai testi più recenti — ci restano da citare: *Le dernier homme* (Gallimard, Paris 1957) e *L'attente, l'oubli* (Gallimard, Paris 1962) — Geoffrey Hartman, in un saggio su Blanchot narratore, che è tra i più notevoli sforzi di elucidazione compiuti su questo argomento (si trova nella raccolta *The Novelist as Philosopher, Studies in French Fiction 1935-60*, Oxford University Press, London 1962) scrive fra l'altro: « ... Il tema è qui evidentemente l'arte, e il suo rapporto con la coscienza. Il conflitto evocato è quello stesso dell'artista, quello di un pensiero che cerca di superare se stesso dall'interno, per passare alla realtà piuttosto che a un sempre maggiore grado di coscienza; ed è attraverso l'arte che esso si sforza di diventare reale invece che sempre più cosciente... Gli scambi di posizione tra quotidianità e straniamento o, in qualche caso, tra vita e morte, sono così rapidi e penetranti da investire la natura propria dei simboli adottati, e da mettere in dubbio l'essenza delle parole (il loro statuto ontologico)... [I romanzi di Blanchot] partecipano del conflitto che essi descrivono. Sono una passione che imita un'azione. Blanchot non si limita a rappresentare il "Nulla" o la dissimulazione dell'Essere in quanto dissimulazione. Egli ne fa esperienza, e l'invenzione narrativa è il suo spazio di sperimentazione... Tutti i suoi romanzi creano un vuoto piuttosto che un mondo, un *espace littéraire* altrettanto ambiguo dal punto di vista ontologico quanto il pensiero stesso, uno spazio che né il lettore né l'autore e neppure i personaggi possono attraversare per raggiungere l'Essere ».

Con *L'espace littéraire* (Gallimard, Paris 1955) la riflessione teorica tocca in Blanchot la massima ampiezza di respiro; le analisi monografiche sono introdotte senza soluzione di continuità e si articolano come momenti e argomenti di un discorso essenziale, e insieme storico, sulla letteratura come esperienza; la ricerca di una teoria letteraria si apre a una meditazione di filosofo esercitata sul terreno della letteratura.

Analoga è la composizione di *Le livre à venir* (Gallimard, Paris 1959), che pure si traduce in una trattazione meno accentrata, più aperta a una molteplicità di esempi anche contemporanei (dalle analisi su Proust, Artaud, Joubert, Borges, James, Michaux, Broch, Musil, Hesse ecc. fino alle pagine sul *Voyeur* di Robbe-Grillet o alla folgorante convergenza col mondo di Beckett). L'autore stesso sottolinea questa disposizione, nella postilla che chiude il libro: « Un poco modificati, questi testi appartengono a una serie di brevi saggi pubblicati, a partire dal 1953, sulla "Nouvelle Revue Française", sotto il titolo *Recherches*. Seguirà forse un'altra scelta. Ciò che in questa serie di *Recherches* è in giuoco si potrà cogliere qua e là; o se non altro, la necessità stessa di mantenere aperta la ricerca in quel luogo dove trovare, è mostrare delle tracce e non inventare delle prove ».

La nuova raccolta preannunciata non è tuttora uscita. Ma l'attività critica di Blanchot dal '59 in poi si è mantenuta intensa. Tra le cose più recenti ricordiamo, a titolo di esempio: il nuovo saggio su Sade, pubblicato col titolo *L'inconvénance majeure* come introduzione alla perorazione *Français, encore un effort...* tratta da *La Philosophie dans le boudoir* (Pauvert, Paris 1965); la rassegna critica di studi nietzschiani apparsa nei fascicoli di dicembre 1966 e gennaio 1967 della « Nouvelle Revue Française »; il nuovo saggio sul Surrealismo, uscito col titolo *Le Demain joueur (sur l'avenir du Surréalisme)* sul numero speciale (aprile 1967) della « Nouvelle Revue Française » dedicato a Breton.

Il Surrealismo — accanto alle esperienze di alcuni romantici, simbolisti e male-

detti — è per Blanchot uno dei riferimenti decisivi. Vi ha trovato non soltanto uno stimolo al pronunciamento di certe scelte (Sade, Lautréamont) o elementi di convergenza nelle prospettive teoriche: ma l'esempio saliente di un'impresa di contestazione attiva e integrale della civiltà e dell'ordine sociale costituito. Le considerazioni su letteratura e terrore svolte nel saggio *La littérature et le droit à la mort*, l'interesse manifestato per le tesi di Trockij su letteratura e rivoluzione, il rifiuto radicale — implicito in tutta la sua ricerca — dell'uso classista e privilegiato della letteratura come prodotto, rendono comprensibili, fra le altre cose, le posizioni prese da Blanchot al tempo del « Manifesto dei 121 ». Sullo sfondo della sua indagine intorno all'irriducibile « solitudine » e singolarità essenziale dell'esperienza letteraria, sta la salda coscienza che le esigenze di contestazione e il carattere di autocontestazione connessi a ogni vera opera sono continuamente negati e compromessi nel mondo della storia e del lavoro. Premessa a una pura teoria dell'*engagement*, se Blanchot non tenesse a sottrarsi a ogni chiusura riduttiva e a mantenere aperta la contraddizione. Quest'ultimo ed altri aspetti del suo pensiero lo avvicinano alle esperienze dei surrealisti dissidenti, e particolarmente a Georges Bataille. Collaboratore, dal '46 al '63, della rivista « Critique » fondata e diretta da Bataille, Blanchot ha dedicato alla sua opera almeno tre scritti critici e due testi commemorativi (uno di questi — particolarmente notevole — pubblicato nel numero di ottobre 1962 di « Lettres nouvelles », riprende un titolo dello stesso Bataille: *L'Amitié*). Per parte sua, Bataille, nell'*Expérience intérieure* (1943), cita a tre riprese come decisivo per la maturazione del proprio pensiero il principio enunciato da Blanchot, che « l'esperienza è essa stessa l'autorità (ma l'autorità si espia) ».

Attorno a Blanchot, la cui opera negli anni dell'egemonia sartriana non ha goduto di vasta ed evidente risonanza, si sono raccolti scrittori come Louis-René des Forêts, autore di romanzi e racconti (*Les mendiants*, *Le bavard*, *La chambre des enfants*) ispirati alle suggestioni del silenzio, della parola vuota, dell'ambiguità; Robert Antelme, autore di *L'espèce humaine* (1947), uno dei testi più penetranti della « letteratura concentrazionaria »; Dionys Mascolo, autore nel 1953 dell'importante saggio *Le communisme (Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins)*. Quando poi una diversa congiuntura culturale ha richiamato largamente l'attenzione sulle nuove tendenze metodologiche manifestatesi nel corso degli ultimi venti anni nella critica letteraria in Francia (a partire specialmente da Bachelard e dallo stesso Sartre) l'approfondito riconoscimento del lavoro e degli insegnamenti di Blanchot ha assunto un rinnovato valore di attualità nel dibattito sui metodi critici, sulla letteratura, sul linguaggio, nonostante l'opposizione che lo divide dalle istanze ideologiche, tematiche o strutturali presenti presso gli esponenti della « nouvelle critique ». Così Roland Barthes (in *Littérature et signification*, intervista ripresa nel volume *Essais critiques*, 1964; trad. it. in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966), dopo aver dato atto della distinzione tra una « critica della significazione » e una critica (quella di Blanchot) che « rifiuta qualsiasi "solidificazione" semantica all'opera », tende a sottolineare l'unità del problema — quello del *sens* — posto in gioco nei diversi punti di vista.

La critica di Blanchot è stata intanto fatta oggetto di nuove analisi critiche. Citiamo lo studio di Gaëtan Picon, *L'œuvre critique de Maurice Blanchot*, apparso in « Critique », agosto 1956, e ripreso nel primo volume di *L'usage de la lecture* (Mercure de France, Paris 1962); e il capitolo su Blanchot nel libro di Manuel de Diéguez, *L'écrivain et son langage* (Gallimard, Paris 1960). Ultimamente, Michel Foucault (*La pensée du dehors*, in « Critique », giugno 1966) ha posto Blanchot al cen-

tro della nuova esperienza di pensiero, che – preannunciata in Sade, Nietzsche, Mallarmé, e poi in Artaud, Bataille, Klossowski – troverebbe le sue basi nelle ricerche attuali della linguistica, dell'etnologia, della psicanalisi. Il fascicolo di « Critique » comprendente il saggio di Foucault è, del resto, interamente dedicato a Blanchot: vi figurano anche un breve testo di René Char, uno studio di Georges Poulet su *Maurice Blanchot critique et romancier*, una lettura di Jean Starobinski del primo capitolo di *Thomas l'obscur*, un testo di Emmanuel Levinas (*La servante et son maître*) a proposito di *L'attente, l'oubli*, e scritti di Paul de Man, Françoise Colin, Jean Pfeiffer, Roger Laporte.

La presenza dell'opera di Blanchot in pubblicazioni italiane è stata fino ad oggi assai limitata. A parte alcuni testi e frammenti apparsi su « Prosa », « Botteghe oscure » ecc., i lettori italiani conoscono – per quanto riguarda l'attività critica di Blanchot – la sua introduzione a *Sara di Restif de la Brétonne* (Stock, Delamain et Bouteiller, Paris 1949), tradotta insieme col testo di Restif (Lerici, Milano 1962). Va inoltre ricordato il contributo redazionale e di collaboratore (con quattro scritti: *La conquista dello spazio*, *Il nome Berlino*, *La parola in arcipelago*, *Il « quotidiano »*) dato da Blanchot al fascicolo 7 della rivista « Il menabò » (Einaudi, Torino 1964) impostato su un lavoro di équipe italo-franco-tedesco sotto l'insegna *Gulliver* o *Una rivista internazionale*: episodio forse non del tutto marginale per Blanchot, come illustrazione, in un contesto collettivo, di una scrittura breve e di una nozione nuova di « frammento » che egli sembra derivare da Char e da Nietzsche. Sullo stesso « Menabò » (n. 6, 1963) era uscito un saggio su Blanchot di Francesco Leonetti (*La negazione in letteratura*).

GUIDO NERI

—

1

1

1

1

1

1

Un libro, anche se è frammentario, ha un centro che lo attrae: centro che non è fisso, ma si sposta per la pressione del libro e per le circostanze della sua composizione. Centro fisso, anche, che si sposta, se è un vero centro, restando lo stesso e diventando sempre più centrale, più riposto, più incerto e più imperioso. Chi scrive il libro, lo scrive per desiderio, per ignoranza di questo centro. L'impressione di averlo toccato può non essere altro che illusione di averlo raggiunto; quando si tratta di un libro di elucidazione, una sorta di lealtà metodologica induce a dire il punto verso il quale il libro sembra orientarsi: qui, verso le pagine intitolate Lo sguardo d'Orfeo.

1

2

1. *La solitudine essenziale*

1

2

Si direbbe che apprendiamo qualche cosa intorno all'arte quando sperimentiamo ciò che la parola «solitudine» vorrebbe designare. Di questa parola si è fatto grande abuso. Tuttavia, «essere solo» che cosa significa? Quando è che siamo soli? Porre un simile interrogativo non deve indurci soltanto ad opinioni patetiche. La solitudine a livello del mondo è una ferita sulla quale non è qui il caso di dilungarsi.

Né intendiamo riferirci alla solitudine dell'artista, quella che gli sarebbe necessaria, si dice, per esercitare la sua arte. Quando Rilke scrive alla contessa di Solms-Laubach (il 3 agosto 1907): «Da settimane, a parte due brevi interruzioni, non ho pronunciato una sola parola; la mia solitudine finalmente si chiude e io sto nel lavoro come il nocciolo nel frutto», la solitudine di cui parla non è essenzialmente solitudine: è raccoglimento.

La solitudine dell'opera.

La solitudine dell'opera – l'opera d'arte, l'opera letteraria – ci svela una solitudine più essenziale. Essa esclude l'isolamento compiaciuto dell'individualismo, ignora la ricerca della differenza; il fatto di sostenere un rapporto virile in un compito che copre lo spazio controllato del giorno, non vale a dissiparla. Gli scrive l'opera è messo in disparte, chi l'ha scritta è congedato. Colui che è congedato, inoltre, non lo sa. Questa ignoranza lo preserva, lo distrae autorizzandolo a perseverare. Lo scrittore non sa mai se l'opera è compiuta. Ciò che egli ha terminato in un libro, lo ricomincia o lo distrugge in un altro. Valéry, celebrando nell'opera questo privilegio dell'infinito, non ne vede però che il lato più facile: che l'opera sia infinita, vuol dire (per lui) che l'artista, non essendo capace di porvi termine, è però capace di farne il luogo chiuso di un lavoro senza fine, la cui incompiutezza proietta il prestigio dello spirito, e sprime questo prestigio, lo esprime proiettandolo sotto forma di potere.

A un certo momento le circostanze, vale a dire la storia, sotto la specie dell'editore, delle esigenze finanziarie, degli obblighi sociali, pronunciano la fine che manca e l'artista, reso libero grazie a una soluzione tutta forzata, persegue altrove l'incompiuto.

L'infinito dell'opera, in questa visuale, non è che l'infinito dello spirito. Lo spirito vuole compiersi in una sola opera invece che realizzarsi nell'infinito delle opere e nel movimento della storia. Ma Valéry non fu in alcun senso un eroe; pensò bene di parlare di tutto, di scrivere su tutto: così il tutto sparso del mondo lo distraeva dal rigore del tutto unico dell'opera; egli si era amabilmente lasciato distogliere. L'*eccetera* si nascondeva dietro la diversità dei suoi pensieri, dei suoi temi.

Tuttavia, l'opera – l'opera d'arte, l'opera letteraria – non è né compiuta né incompiuta: essa è. Ciò che dice è esclusivamente questo: che essa è – e niente di più. Al di fuori di questo, non è niente. Chi vorrebbe che esprimesse qualcosa di più, non trova niente, trova che essa non esprime niente. Chi vive nella dipendenza dell'opera, sia per scriverla sia per leggerla, appartiene alla solitudine di ciò che soltanto la parola « essere » esprime: parola che il linguaggio accoglie dissimulandola o che fa apparire scomparendo nel vuoto silenzioso dell'opera.

La solitudine dell'opera ha come primo sfondo quest'assenza d'esigenza che non permette mai di dirla compiuta né incompiuta. Essa non ha riprova, allo stesso modo che è priva di uso. Essa non si verifica, la verità può afferrarla, la fama la illumina: questa esistenza non la riguarda, questa evidenza non la rende né sicura né reale, né la rende manifesta.

L'opera è solitaria: ciò non significa che essa rimanga incomunicabile, che il lettore le venga a mancare. Ma chi la legge entra nell'affermazione della solitudine dell'opera, come chi la scrive appartiene al rischio di questa solitudine.

L'opera, il libro.

Se si vuole considerare più da vicino a che cosa ci portano tali affermazioni, bisogna forse cercare da dove traggono origine. Lo scrittore scrive un libro, ma il libro non è ancora l'opera, l'opera non è tale se non quando in essa, nella violenza di un cominciamento che le è proprio, si pronuncia la parola « essere »: evento che si compie quando l'opera è l'intimità di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge. Ci si può dunque chiedere: la solitudine, se è il rischio dello scrittore, non esprime forse il fatto che egli è rivolto, orientato verso la violenza aperta del-

l'opera di cui non coglie mai altro che il surrogato, l'approssimazione e l'illusione sotto forma di libro? Lo scrittore appartiene all'opera, ma ciò che appartiene a lui è soltanto un libro, un cumulo muto di parole sterili, quel che c'è di più insignificante al mondo. Lo scrittore che prova questo vuoto, crede soltanto che l'opera sia incompiuta, e crede che un po' più di lavoro, l'alea di momenti favorevoli gli permetteranno, a lui solo, di finirla. Si rimette dunque all'opera. Ma ciò che vuole terminare da solo resta l'interminabile, lo associa a un lavoro illusorio. E l'opera, alla fine, lo ignora, si richiude sulla sua assenza, nell'affermazione impersonale, anonima che essa è – e niente di più. La cosa si può spiegare anche osservando che l'artista, terminando la sua opera soltanto al momento in cui muore, non la conosce mai. Osservazione che occorre forse capovolgere: lo scrittore non è forse morto dal momento che l'opera esiste, come talvolta egli stesso sembra presentire nella impressione di una sconcertante inoperosità¹?

« *Noli me legere* ».

La stessa situazione può ancora descriversi così: lo scrittore non legge mai la sua opera. Essa è per lui l'illeggibile, è un segreto, di fronte al quale non si sofferma. Un segreto, perché egli ne è separato. Questa impossibilità di leggere non è tuttavia un movimento puramente negativo, è piuttosto la sola approssimazione effettiva che all'autore è consentita a ciò che noi chiamiamo opera. Il rigido *Noli me legere* fa sorgere, là dove non c'è altro che un libro, già l'orizzonte di una potenza di altro ordine. Esperienza fuggitiva, per quanto immediata. Non è la forza di un veto, è, attraverso il gioco e il senso delle parole, l'affermazione insistita, rude e pungente che ciò che è là, nella presenza globale di un testo definitivo, tuttavia si rifiuta, è il vuoto aspro e mordente del rifiuto, ovvero esclude, con l'autorità dell'indifferenza, chi, avendolo scritto vuole ancora riafferrarlo come nuovo con la lettura. L'impossibilità di leggere è la scoperta che ora, nello spazio aperto dalla creazione, non c'è più posto per la creazione – e, per lo scrittore, non c'è più altra possibilità che scrivere sempre quest'opera. Nessuno che abbia scritto l'opera, può vi-

¹ Questa situazione non è quella dell'uomo che lavora, che svolge il suo compito e al quale questo compito sfugge trasformandosi nel mondo. Ciò che l'uomo fa si trasforma, ma nel mondo, e l'uomo lo riafferra attraverso il mondo, può almeno riafferrarlo, se l'alienazione non si immobilizza, non si volge a profitto di alcuni ma segue il suo corso fino alla fine del mondo. Al contrario, ciò che lo scrittore si propone, è l'opera, e ciò che scrive è un libro. Il libro, come tale, può divenire un avvenimento operante del mondo (azione tuttavia sempre riservata ed insufficiente), ma ciò che l'artista si propone non è l'azione, è l'opera; e quanto fa del libro il surrogato dell'opera basta a farne una cosa che, come l'opera, non partecipa della verità del mondo, cosa quasi vana, dal momento che non ha la realtà dell'opera, né la serietà del vero lavoro nel mondo.

vere, rimanere vicino ad essa. La decisione stessa dell'opera lo accommiata, lo esclude, fa di lui il superstite, l'inoperoso, l'inoccupato, l'inerte dal quale l'arte non dipende.

Lo scrittore non può fermarsi accanto all'opera: non può che scriverla, può, quando è scritta, soltanto coglierne la prossimità nel rigido *Noli me legere* che allontana lui stesso, che lo mette in disparte o l'obbliga a fare ritorno a quello « scarto » in cui è entrato prima per divenire l'intelligenza di ciò che doveva scrivere. Di modo che ora egli si trova di nuovo come all'inizio del suo compito e trova di nuovo la prossimità, l'intimità errante del di fuori, in cui non ha potuto stabilirsi.

Questa prova forse ci orienta verso ciò che cerchiamo. La solitudine dello scrittore, questa condizione che è il suo rischio, deriverebbe dunque dal fatto che egli appartiene, nell'opera, a ciò che è sempre prima dell'opera. Attraverso di lui, l'opera ha luogo, è la fermezza del cominciamento, ma egli stesso appartiene a un tempo in cui domina l'indecisione del ricominciare. L'ossessione che lo lega ad un tema privilegiato, che l'obbliga a ridire ciò che ha detto, a volte con la potenza di un talento arricchito, ma a volte con la prolissità di una ripetizione che impoverisce, con sempre meno vigore, con sempre più monotonia, illustra la necessità in cui si trova apparentemente di ritornare allo stesso punto, di ripassare per lo stesso percorso, di perseverare ricominciando ciò che per lui non comincia mai, di appartenere all'ombra degli avvenimenti, non alla loro realtà, all'immagine e non all'oggetto, a ciò che permette che le parole stesse possano diventare immagini, apparenze, e non segni, valori, potere di verità.

La prensione persecutrice.

Se un uomo tiene in mano una penna, può accadere che, anche quando egli ha deciso fermamente di lasciarla, la sua mano si rifiuti, si chiuda, invece di aprirsi. L'altra mano interviene con più successo, ma si vede allora la mano che possiamo dire malata accennare a un lento movimento e tentare di riprendere l'oggetto che si allontana. La cosa più strana è la lentezza di questo movimento. La mano si muove in un tempo poco umano, che non è quello dell'azione vitale, né quello della speranza, ma piuttosto l'ombra del tempo, essa stessa ombra di una mano che striscia in modo irrealistico verso un oggetto diventato la sua ombra. Questa mano sente, in certi momenti, un bisogno enorme di afferrare: deve prendere la penna, bisogna, è un ordine, un'esigenza imperiosa. Fenomeno noto sotto il nome di « prensione persecutrice ».

Lo scrittore sembra padrone della sua penna, può diventare capace di una grande padronanza sulle parole, su ciò che egli desidera far loro esprimere. Ma questa padronanza riesce soltanto a metterlo e a mantenerlo in contatto con la passività fondamentale in cui la parola, non essendo più che l'apparenza e l'ombra di una parola, non può mai essere dominata, né afferrata, resta l'inafferrabile, l'inseparabile, il momento indeciso della fascinazione.

La padronanza, la maestria dello scrittore non è nella mano che scrive, questa mano « malata » che non lascia mai la penna, che non può lasciarla, perché ciò che essa tiene, non lo tiene realmente, ciò che essa tiene appartiene all'ombra, ed è un'ombra essa stessa. La padronanza è sempre appannaggio dell'altra mano, di quella che non scrive, capace di intervenire al momento opportuno, capace di afferrare la penna e di allontanarla. La padronanza consiste dunque nella facoltà di smettere di scrivere, di interrompere ciò che si scrive, restituendo all'istante i suoi diritti e la sua incisività fondamentale.

Dobbiamo ricominciare a interrogarci. Abbiamo detto: lo scrittore appartiene all'opera, ma ciò che gli appartiene, ciò che egli porta a termine da solo, è soltanto un libro. « Da solo » risponde alla restrizione del « soltanto ». Lo scrittore non è mai davanti all'opera, e là dove vi è opera, egli non lo sa, o più precisamente la sua ignoranza stessa è ignorata, si dà soltanto nell'impossibilità di leggere, esperienza ambigua che lo rimette all'opera.

Lo scrittore si rimette all'opera. Perché non smette di scrivere? e perché, se rompe con l'opera, come Rimbaud, questa rottura ci colpisce come una impossibilità misteriosa? Ha almeno il desiderio di un'opera perfetta, e, se non smette di lavorarvi, è forse soltanto perché la perfezione non è mai abbastanza perfetta? Scrive davvero in vista di un'opera? Se ne preoccupa come di qualcosa che metterebbe fine al suo compito, come dello scopo che merita tanti sforzi? Niente affatto. E non è in vista dell'opera che si può scrivere (atteggiamento per cui ci si riferisce a ciò che si scrive come all'esercizio di un potere).

Che il compito dello scrittore finisca con la sua vita, è cosa che sta solo a dissimulare come, attraverso questo compito, la sua vita scivoli entro la miseria dell'infinito.

L'interminabile, l'incessante.

La solitudine che viene allo scrittore dall'opera si rivela in questo: scrivere è ora l'interminabile, l'incessante. Lo scrittore non appartiene più al dominio magistrale dove esprimersi significa esprimere l'esattezza

e la certezza delle cose e dei valori secondo il senso dei loro limiti. Ciò che si scrive rimanda colui che deve scrivere ad una affermazione sulla quale non ha autorità; affermazione priva a sua volta di consistenza, che non afferma niente, che non è il riposo, la dignità del silenzio, poiché essa è ciò che parla ancora quando tutto è stato detto, ciò che non precede la parola, poiché le impedisce piuttosto d'essere parola inaugurale, come le toglie il diritto e il potere di interrompersi. Scrivere, vuol dire rompere il legame che unisce la parola a me stesso, rompere il rapporto che mi fa parlare a « te », che mi dà parola entro l'intesa che questa parola riceve da te in quanto ti interpella ed è l'interpellanza che comincia in me perché finisce in te. Scrivere, vuol dire rompere questo legame. Vuol dire, inoltre, sottrarre il linguaggio al corso del mondo, destituirlo di ciò che fa di lui un potere attraverso il quale, se io parlo, è il mondo che si parla, è il giorno che si edifica nel lavoro, nell'azione e nel tempo.

Scrivere è l'interminabile, l'incessante. Lo scrittore, si dice, rinuncia a dire « Io ». Kafka osserva con sorpresa, con un piacere ammirato, di essere entrato nella letteratura dal momento in cui ha potuto sostituire « Io » con « Egli ». È vero, ma la trasformazione è ben più profonda. Lo scrittore appartiene ad un linguaggio che nessuno parla, che non si rivolge a nessuno, che non ha centro, che non rivela niente. Può credere di affermarsi in questo linguaggio, ma ciò che egli afferma è assolutamente privo della sua personalità. Nella misura in cui, scrittore, egli riconosce un diritto a ciò che si scrive, non può mai più esprimersi e non può neppure appellarsi a te, né inoltre dare la parola ad altri. Là dove è, parla solo l'essere – e ciò significa che la parola non parla più, ma è, si vota alla pura passività dell'essere.

Quando scrivere è consegnarsi all'interminabile, lo scrittore che accetta di sostenerne l'essenza perde il potere di dire « Io ». Perde anche il potere di fare dire « Io » ad altri. Non può dunque in alcun modo dare vita a personaggi e garantire la loro libertà con la sua forza creatrice. L'idea di personaggio, come la forma tradizionale del romanzo, non è che uno dei compromessi per cui lo scrittore, trascinato fuori di sé dalla letteratura alla ricerca della sua essenza, tenta di salvare i suoi rapporti col mondo e con se stesso.

Scrivere, vuol dire farsi l'eco di ciò che non può cessare di parlare, – e, proprio per questo, per divenirne l'eco, devo in un certo modo imporgli silenzio. Porto a questa parola incessante la decisione, l'autorità del mio silenzio. Rendo *sensibile*, con la mia silenziosa mediazione, l'affermazione ininterrotta, il mormorio gigantesco, sul quale il linguaggio aprendosi si fa immagine, immaginario, profondità parlante, indistinta, pienezza che è vuoto. Questo silenzio ha la sua origine nella sparizione

alla quale è invitato colui che scrive. O meglio, il silenzio è la risorsa del suo arbitrio, il diritto d'intervenire che resta alla mano che non scrive, la parte di lui stesso che può sempre dire no, e se occorre fa appello al tempo, restaura l'avvenire.

Quando, in un'opera, ammiriamo il tono, e siamo sensibili al tono come a ciò che essa ha di più autentico, che cosa vogliamo designare in questo modo? Non certo lo stile, né l'interesse e la qualità del linguaggio, ma precisamente questo silenzio, questa forza virile grazie alla quale colui che scrive, essendosi privato di se stesso, avendo rinunciato a se stesso, nel cancellarsi ha tuttavia mantenuto l'autorità di un potere, la decisione di tacere, affinché nel silenzio prenda forma, coerenza e intelligibilità ciò che parla senza principio né fine.

Il tono non è la voce dello scrittore, ma l'intimità del silenzio che egli impone alla parola, ciò che fa che questo silenzio sia ancora il suo, ciò che resta di lui nella discrezione del suo porsi in disparte. Il tono fa i grandi scrittori, ma forse l'opera non si preoccupa di ciò che li fa grandi.

Nell'annullamento al quale è sollecitato, il « grande scrittore » resta in qualche modo presente: ciò che parla non è più lui, ma non è neanche il puro scorrere della parola di nessuno. Dell'« Io » cancellato, egli mantiene l'affermazione autoritaria, benché silenziosa. Del tempo attivo, dell'istante, mantiene l'incisività, la rapidità violenta. In questo modo egli si preserva all'interno dell'opera, si contiene in essa, dove non c'è più contenimento. Ma anche l'opera conserva, a causa di ciò, un contenuto, non è tutta interiore a se stessa.

Lo scrittore che definiamo classico — almeno in Francia — sacrifica in sé la parola che gli è propria, ma per dare voce all'universale. La calma di una forma regolata, la certezza di una parola liberata dal capriccio, in cui parla la generalità impersonale, gli assicura un rapporto con la verità. Verità che è al di là della persona e vorrebbe essere al di là del tempo. — La letteratura ha allora la solitudine gloriosa della ragione, quella vita rarefatta in seno al tutto che richiederebbe risolutezza e coraggio, se la ragione in questo caso non fosse in effetti l'equilibrio di una società aristocratica, ordinata, cioè la nobile soddisfazione di una parte della società che concentra in sé il tutto, isolandosi e mantenendosi al di sopra di ciò che la fa vivere.

Quando scrivere è scoprire l'interminabile, lo scrittore che entra in questa regione, non supera se stesso verso l'universale. Non va verso un mondo più certo, migliore, meglio giustificato, dove tutto si ordini secondo la chiarezza di una luce giusta. Non scopre il bel linguaggio che parla con decoro per tutti. A parlare in lui, è il fatto che, in una maniera o nell'altra, egli non è più se stesso, non è già più nessuno. L'« Egli » che

si sostituisce all'«Io», tale è la solitudine che è arrecata allo scrittore dall'opera. «Egli» non sta a designare il disinteresse oggettivo, la distanza creatrice. «Egli» non esalta la coscienza di un altro da me, lo slancio di una vita umana che, entro lo spazio immaginario dell'opera d'arte, conservi la libertà di dire «Io». «Egli» è me stesso diventato nessuno, gli altri diventati altro, e vuol dire che, là dove sono, io non posso più rivolgermi a me stesso e che chi si rivolge a me non dice «Io», non è se stesso.

Ricorso al «Diario».

È forse notevole il fatto che a partire dal momento in cui l'opera diventa ricerca dell'arte, diventa letteratura, lo scrittore senta sempre più il bisogno di mantenere un rapporto con se stesso. Egli prova un'estrema ripugnanza a disfarsi di sé a vantaggio di quella potenza neutra, senza forma e senza destino, che è dietro tutto ciò che si scrive, ripugnanza e apprensione rivelate dal bisogno, proprio di tanti autori, di redigere ciò che essi chiamano il loro *Diario*. Si tratta di qualcosa di ben diverso dai compiacimenti cosiddetti romantici. Il Diario non è essenzialmente confessione, racconto di sé. È un Memoriale. Di che cosa lo scrittore deve ricordarsi? Di se stesso, della persona che è, quando non scrive, quando vive la vita quotidiana, quando è vivo e vero, e non morente e senza verità. Ma il mezzo di cui si serve per ricordarsi a se stesso, è, fatto strano, l'elemento stesso dell'oblio: scrivere. Da ciò deriva che la verità del Diario non consiste nelle interessanti osservazioni, letterarie, che vi si trovano, ma nei particolari insignificanti che lo collegano alla realtà quotidiana. Il Diario rappresenta il succedersi dei punti di riferimento che uno scrittore stabilisce per riconoscersi, quando prevede la metamorfosi pericolosa alla quale è esposto. È un percorso ancora vitale, una specie di cammino di ronda che costeggia, sorveglia e talvolta ricalca l'altra via, quella dove errare è il compito senza fine. Qui, si parla ancora di cose vere. Qui, chi parla conserva un nome e parla in suo nome, e la data che s'inscrive è quella di un tempo comune in cui ciò che accade accade veramente. Il Diario, questo libro in apparenza completamente solitario, è spesso scritto per angoscia o per paura della solitudine che è arrecata allo scrittore dall'opera.

Il ricorso al Diario indica che colui che scrive non vuole rompere con la felicità, con la familiarità di giorni che siano veramente giorni e si susseguano realmente. Il Diario vuole radicare il movimento di scrivere nel tempo, nell'umiltà del quotidiano datato e preservato dalla sua data.

Forse ciò che vi è scritto, è già soltanto insincerità, forse è detto senza preoccupazione del vero, ma è detto sotto la salvaguardia dell'evento, partecipa delle faccende, degli incidenti, del commercio del mondo, di un presente attivo, di una durata forse completamente nulla e insignificante, ma che almeno è irreversibile, è lavoro che supera, va verso il domani, in modo definitivo.

Il Diario mostra che colui che scrive non è ormai più capace d'appartenere al tempo nell'abituale fermezza dell'azione, nella comunità del lavoro e del mestiere, nella semplicità della parola intima, nella forza irreflessiva. Non è ormai più veramente storico, ma neppure vuol smarrire il tempo, e siccome non sa più che scrivere, scrive almeno dietro la sollecitazione della sua storia quotidiana e in accordo con la preoccupazione dei giorni. Si dà il caso che gli scrittori che tengono un diario siano i più letterari di tutti gli scrittori, ma forse proprio perché evitano così l'estremo della letteratura, se questa è il regno inquietante dell'assenza di tempo.

Il fascino dell'assenza di tempo.

Scrivere è consegnarsi al fascino dell'assenza di tempo. Ci avviciniamo così, senza dubbio, all'essenza della solitudine. L'assenza di tempo non è un modo puramente negativo. È il tempo in cui niente comincia, in cui l'iniziativa non è possibile, in cui, prima dell'affermazione, c'è già il ritorno dell'affermazione. Piuttosto che un modo puramente negativo, è al contrario un tempo senza negazione, senza decisione, quando il qui è talmente nessun luogo che ogni cosa si ritrae nella sua immagine e l'«Io» che noi siamo si riconosce inabissandosi nella neutralità di un «Egli» senza volto. Il tempo dell'assenza di tempo è senza presente, senza presenza. Questo «senza presente» non rinvia però ad un passato. «Un tempo» ha avuto la dignità, la forza operante di «adesso»; di questa forza operante, il ricordo è ancora testimone, e mi libera di ciò che altrimenti mi richiamerebbe, me ne libera dandomi modo di chiamarlo a me liberamente, di disporne secondo la mia intenzione presente. Il ricordo è la libertà del passato. Ma ciò che è senza presente non accetta neppure il presente di un ricordo. Il ricordo parla dell'avvenimento: questo è stato una volta, ed ora non sarà mai più. Il carattere irrimediabile di ciò che è senza presente, di ciò che non esiste neppure come qualcosa che è stato, dice: ciò non ha mai avuto luogo, non ha mai avuto una prima volta, e tuttavia ricomincia, di nuovo e di nuovo, all'infinito. E senza fine, senza principio. E senza avvenire.

Il tempo dell'assenza di tempo non è dialettico. Ciò che appare in esso, è che niente appare, l'essere che è al fondo dell'assenza d'essere, che è solo quando non c'è niente, che non è già più quando c'è qualcosa, come se ci fossero esseri soltanto per la perdita dell'essere, quando l'essere viene meno. L'inversione, nell'assenza di tempo, ci rinvia costantemente alla presenza dell'assenza, ma a questa presenza come assenza, all'assenza come affermazione di se stessa, affermazione in cui niente si afferma, in cui nessuna cosa cessa d'affermarsi, nell'incalzare dell'indefinito; e questo movimento non è dialettico. Le contraddizioni non si escludono, non si conciliano. Solo, il tempo per il quale la negazione diventa il nostro potere, può essere « unità degli incompatibili ». Nell'assenza di tempo, ciò che è nuovo non rinnova niente; ciò che è presente è inattuale; ciò che è presente non presenta niente; si ripresenta, appartiene sin d'ora e in ogni tempo al ritorno. Non è, ma ritorna, viene come già e sempre passato, e io non lo conosco, ma lo riconosco, e questo riconoscere guasta in me il potere di conoscere, il diritto di afferrare, e fa dell'inafferrabile anche l'inseparabile e l'inaccessibile che non posso smettere di attingere, ciò che io non posso prendere, ma soltanto riprendere, e mai lasciare andare.

Questo tempo non è l'immobilità ideale che viene glorificata sotto il nome di eterno. In questa regione che noi cerchiamo d'avvicinare, il qui è sprofondato in nessun luogo; ma nessun luogo è tuttavia qui, e il tempo morto è un tempo reale in cui la morte è presente, viene, ma non smette di venire, come se, venendo, rendesse sterile il tempo per mezzo del quale può venire. Il presente morto è l'impossibilità di realizzare una presenza, impossibilità che è presente, che è là come ciò che raddoppia ogni presente, l'ombra del presente, quella che esso reca e dissimula in sé. Quando sono solo, non sono solo, ma, in questo presente, torno già a me sotto la forma di Qualcuno. Qualcuno è là dove io sono solo. Il fatto di essere solo, è che io appartengo a questo tempo morto che non è il mio tempo, né il tuo, né il tempo comune, ma il tempo di Qualcuno. Qualcuno è ciò che è ancora presente quando non c'è nessuno. Là dove io sono solo, io non ci sono, non c'è nessuno, ma l'impersonale è là: il fuori come ciò che previene, precede, dissolve ogni possibilità di rapporto personale. Qualcuno è l'« Egli » senza volto, il « Si » impersonale di cui facciamo parte, ma chi ne fa parte? Mai il tale o il tal'altro, mai tu o io. Nessuno fa parte di quel « Si ». Il « Si » appartiene ad una regione che non possiamo portare alla luce, non perché nasconda un segreto estraneo a ogni rivelazione, e neppure perché sia radicalmente oscura, ma perché trasforma tutto ciò che ha adito ad essa, persino la luce, nell'essere anonimo, impersonale, il Non-vero, il Non-reale e tuttavia sempre

presente. Il « Si » è, in questa prospettiva, ciò che appare più da vicino, quando si muore¹.

Là dove sono solo, il giorno non è più che la perdita di un soggiorno, l'intimità col di fuori senza luogo e senza riposo. Venire qui fa che colui che viene appartenga alla dispersione, alla spaccatura in cui l'esterno è intrusione soffocante, è nudità, è il freddo dell'elemento entro il quale si sta allo scoperto, dove lo spazio è la vertigine delle lontananze. Ciò che regna allora è la fascinazione.

L'immagine.

Perché la fascinazione? Vedere suppone la distanza, la decisione separatrice, il potere di non essere in contatto e di evitare nel contatto la confusione. Vedere significa che questa separazione è diventata tuttavia incontro. Ma che cosa avviene quando ciò che si vede, benché a distanza, sembra toccarvi con un contatto penetrante, quando la maniera di vedere è una sorta di tatto, quando vedere è un *contatto* a distanza? Quando ciò che è visto s'impone allo sguardo come se lo sguardo fosse preso, toccato, posto in contatto con l'apparenza? Non un contatto attivo, quel che ci può essere ancora di iniziativa e di azione in un vero toccare; lo sguardo è attratto e assorbito in un movimento immobile e in un fondo senza profondità. Attraverso un contatto a distanza ci è data l'immagine, e la fascinazione è passione dell'immagine.

Ciò che ci affascina ci toglie il potere di dare un senso, abbandona la sua natura « sensibile », abbandona il mondo, si ritrae al di qua del mondo, attirandoci, non si rivela più a noi e tuttavia si afferma in una presenza estranea al presente del tempo e alla presenza nello spazio. La scissione, da possibilità di vedere che era, si contrae in impossibilità, dentro lo sguardo stesso. In questo modo lo sguardo trova in ciò che lo rende possibile la potenza che lo neutralizza, che non lo sospende né l'arresta, ma al contrario gli impedisce di venirne mai a termine, lo priva di ogni inizio, fa di lui una luminosità neutra smarrita che non si spegne, che non rischiarà, il cerchio, rinchiuso su se stesso, dello sguardo. Abbiamo qui una espressione immediata di quel rovesciamento che è l'essenza della solitudine. La fascinazione è lo sguardo della solitudine, lo sguardo dell'incessante e dell'interminabile in cui la cecità è ancora visione, vi-

¹ Quando sono solo, non sono io che ci sono, e non è da te che resto lontano, né dagli altri, né dal mondo. Qui si apre la riflessione che si interroga su *La solitudine essenziale e la solitudine nel mondo*. Si vedano, su questo argomento e sotto questo titolo, alcune pagine in appendice.

sione che non è più possibilità di vedere, ma impossibilità di non vedere, l'impossibilità che si fa vedere e persevera — sempre e sempre — in una visione senza fine: sguardo morto, sguardo diventato il fantasma di una visione eterna.

Di chiunque è affascinato si può dire che non scorge nessun oggetto reale, nessuna figura reale, poiché ciò che vede non appartiene al mondo della realtà, ma all'ambiente indeterminato della fascinazione. Ambiente per così dire assoluto. La distanza non ne è esclusa, ma è esorbitante, essendo la profondità illimitata che è dietro l'immagine: una profondità non viva, non maneggiabile, presente in maniera assoluta benché non chiusa, dove sprofondano gli oggetti quando si allontanano dal loro senso, quando s'immergono nella loro immagine. Questo ambiente della fascinazione, dove ciò che si vede afferra la vista e la rende interminabile, dove lo sguardo si fissa in luce, dove la luce è la lucentezza assoluta di un occhio che non vediamo, e che però non cessiamo di vedere, poiché è il nostro sguardo che si riflette come in uno specchio, questo ambiente è, per eccellenza, attraente, affascinante: luce che è anche abisso, una luce in cui ci s'inabissa, spaventevole e seducente.

Se la nostra infanzia ci affascina, è perché l'infanzia è il momento della fascinazione, è essa stessa affascinata, e questa età dell'oro sembra immersa in una luce splendida perché non rivelata: essa è estranea alla rivelazione, non ha niente da rivelare, è puro riflesso, raggio che non è ancora altro che l'irradiarsi di una immagine. Forse la potenza della figura materna trae il suo splendore dalla potenza stessa della fascinazione, e si potrebbe dire che se la madre esercita questa attrazione affascinante è perché apparendo quando il fanciullo vive completamente sotto lo sguardo della fascinazione, essa concentra in sé tutti i poteri dell'incantesimo. Il fanciullo è affascinato, e per questo la madre è affascinante, e per questo tutte le impressioni della prima età hanno qualche cosa di fisso che dipende dalla fascinazione.

Chiunque è affascinato, non vede propriamente quel che vede, ma ne è toccato in una vicinanza immediata, afferrato e conquistato, sebbene rimanga assolutamente a distanza. La fascinazione è fondamentalmente connessa alla presenza neutra, impersonale, al « Si » indeterminato, all'immenso Qualcuno senza volto. È la relazione che lo sguardo mantiene, relazione essa stessa neutra e impersonale, con la profondità senza sguardo e senza contorno, con l'assenza che si vede perché accecante.

Scrivere...

Scrivere è entrare nell'affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione. È consegnarsi al rischio dell'assenza di tempo, dove regna l'eterno ricominciamento. È passare dall'Io all'Egli, di modo che ciò che mi avviene non avviene a nessuno, è anonimo per il fatto che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito. Scrivere, è disporre il linguaggio sotto la fascinazione, e, per mezzo di esso, in esso, restare in contatto con l'area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove l'immagine, da allusione¹ ad una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura, e, da forma disegnata sull'assenza, diventa l'informe presenza di questa assenza, l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo.

Perché questo? Perché scrivere avrebbe qualcosa in comune con questa solitudine essenziale, la cui essenza sta nel fatto che in essa appare la dissimulazione¹?

¹ Non cercheremo qui di rispondere direttamente a questa domanda. Ci domanderemo soltanto: come la statua glorifica il marmo, e se ogni arte vuole attirare verso la luce la profondità elementare che il mondo, per affermarsi, nega e respinge, si può dire che nel poema, nella letteratura, il linguaggio sia, in rapporto al linguaggio corrente, quel che l'immagine è in rapporto alla cosa? Si pensa volentieri che la poesia sia un linguaggio che, più degli altri, dà credito alle immagini. È probabile che questo sia un modo di alludere a una trasformazione molto più essenziale: il poema non è poema perché comprende un certo numero di figure, di metafore, di similitudini. Il poema, al contrario, ha questo di particolare, che niente in esso fa immagine. Bisogna dunque esprimere in modo diverso ciò che noi cerchiamo: il linguaggio stesso non diventa forse, nella letteratura, completamente immagine, non un linguaggio che contenga delle immagini, o che metta la realtà in figure, ma un linguaggio che è la sua propria immagine, immagine di linguaggio – e non un linguaggio immaginifico, – oppure linguaggio immaginario, linguaggio che nessuno parla, cioè che si parla a partire dalla propria assenza, come l'immagine appare sull'assenza della cosa, linguaggio che inoltre si rivolge all'ombra degli avvenimenti, non alla loro realtà, e ciò per il fatto che le parole che li esprimono non sono segni, ma immagini, immagini di parole e parole in cui le cose si fanno immagini?

Che cosa tentiamo di rappresentare in tal modo? Non siamo forse su una strada che ci costringerebbe a ritornare a opinioni, fortunatamente abbandonate, analoghe a quella che un tempo vedeva nell'arte una imitazione, una copia del reale? Se nel poema il linguaggio diventa la sua propria immagine, ciò non significherebbe che la parola poetica è sempre seconda, secondaria? Secondo l'analisi comune, l'immagine viene dopo l'oggetto; ne è il seguito; vediamo, poi immaginiamo. Dopo l'oggetto viene l'immagine. «Dopo» sembra indicare un rapporto di subordinazione. Noi parliamo realmente, poi parliamo in modo immaginario, o immaginiamo parlando. La parola poetica sarebbe soltanto il calco, l'ombra affievolita, la trasposizione, in uno spazio in cui si attenuano le esigenze di efficacia, del solo linguaggio parlante? Ma forse l'analisi comune sbaglia. Forse, prima di andare più oltre, dobbiamo domandarci: ma che cos'è l'immagine? (Si vedano, in appendice, le pagine intitolate *Le due versioni dell'immaginario*).

II. *Approccio allo spazio letterario*

Il poema — la letteratura — sembra legato ad una parola che non può interrompersi, in quanto essa non parla, essa è. Il poema non è questa parola, è inizio, ed essa non comincia mai, ma dice sempre di nuovo e sempre ricomincia. Tuttavia il poeta è colui che ha inteso questa parola, che si è fatto intelligenza di questa parola, mediatore, che le ha imposto silenzio pronunciandola. In essa, il poema è prossimo all'origine, poiché tutto ciò che è originario è a prova di questa pura impotenza del ricominciare, della prolissità sterile, della sovrabbondanza di ciò che non può niente, di ciò che non è mai l'opera, distrugge l'opera e in essa restaura l'inoperosità senza fine. Forse è la sorgente, ma sorgente che deve essere in un certo senso estinta per diventare risorsa. Mai il poeta, colui che scrive, il « creatore » potrebbe dall'inoperosità essenziale esprimere l'opera; mai, da solo, potrebbe, da ciò che è all'origine, far scaturire la pura parola dell'inizio. Così l'opera è opera solo quando diventa l'intimità aperta di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge, lo spazio violentemente dispiegato attraverso la reciproca contestazione del potere di dire e del potere d'intendere. E chi scrive è, anche, colui che ha « inteso » l'interminabile e l'incessante, che l'ha inteso come parola, che è entrato nella sua intelligenza, si è mantenuto nella sua esigenza, si è perduto in essa e nondimeno, per averla sostenuta come occorre, l'ha fatta cessare, in questa intermittenza l'ha resa afferrabile, l'ha proferita riconducendola fermamente a questo limite, l'ha dominata dandole misura.

Dobbiamo richiamarci a questo punto alle allusioni, oggi ben note, che lasciano intendere a quale trasformazione Mallarmé si trovò esposto dal momento in cui prese a cuore il fatto di scrivere. Queste allusioni non hanno un carattere semplicemente aneddotico. Quando egli afferma: « Ho sentito sintomi molto inquietanti causati dal solo atto di scrivere », ciò che importa sono queste ultime parole: in esse si chiarisce una situazione essenziale; si afferra qualche cosa di estremo, qualche cosa che ha per campo e per sostanza il « solo atto di scrivere ». Scrivere appare come una situazione estrema che implica un rovesciamento radicale. A questo rovesciamento, Mallarmé fa brevemente allusione, quando dice: « Disgraziatamente, sviscerando il verso a tal punto, ho incontrato due abissi che mi gettano nella disperazione. L'uno è il Nulla... » (l'assenza di Dio, l'altro è la morte). Ancora là, ciò che è pregnante è l'espressione senza enfasi che, nel modo più piatto, sembra rinviarci ad un semplice lavoro d'artigiano. « Sviscerando il verso » il poeta entra in quel tempo dell'angoscia costituito dall'assenza degli dèi. Parola stupefacente. Chi sviscera il verso, sfugge all'essere come certezza, incontra l'assenza degli dèi, vive nell'intimità di questa assenza, ne diventa responsabile, ne assume il rischio, ne sostiene il favore. Chi sviscera il verso deve rinunciare ad ogni idolo, deve rompere con tutto, non avere la verità per orizzonte né l'avvenire come sede, perché non ha in alcun modo diritto alla speranza: egli deve disperare. Chi sviscera il verso, muore, incontra la sua morte come abisso.

Parola grezza, parola essenziale.

Se cerca di esprimere il linguaggio quale gli è stato rivelato dal « solo atto di scrivere », Mallarmé riconosce un « duplice stato della parola, grezzo o immediato qui, là essenziale ». Questa distinzione è, a sua volta, brutale, eppure difficile da intendere, perché, a ciò che distingue in

maniera così assoluta, Mallarmé dà la stessa sostanza, incontra, per definirlo, la stessa parola, che è il silenzio. Puro silenzio, la parola grezza: « ... a ognuno basterebbe forse, per scambiare la parola umana, prendere o mettere nella mano altrui in silenzio una moneta... » Silenziosa, dunque, perché senza valore, pura assenza di parole, puro scambio in cui non si scambia niente, in cui non c'è nient'altro di reale all'infuori del movimento di scambio, che non è niente. Ma lo stesso accade per la parola affidata alla ricerca del poeta, quel linguaggio che ha tutta la sua forza nel non essere, e tutta la sua gloria nell'evocate, con la sua assenza, l'assenza di tutto: linguaggio dell'irreale, fittizio e che ci consegna alla finzione, viene dal silenzio e ritorna al silenzio.

La parola grezza « si riferisce alla realtà delle cose ». « Narrare, insegnare, persino descrivere » ci danno le cose nella loro presenza, le « rappresentano ». La parola essenziale le allontana, le fa sparire, è sempre allusiva, suggerisce, evoca. Ma rendere assente « un fatto di natura », coglierlo in questa assenza, « trasportarlo nella sua quasi sparizione vibratoria », che cos'è dunque? Essenzialmente parlare, ma, anche, pensare. Il pensiero è la pura parola. In esso, bisogna riconoscere la lingua suprema, quella di cui l'estrema varietà delle lingue ci permette soltanto di riaffermare il difetto: « Se pensare è scrivere, senza accessori né sussurro ma ancora tacita, l'immortale parola, la diversità, sulla terra, degli idiomi impedisce che alcuno proferisca le parole che, altrimenti, si troverebbero a essere per un'impronta unica, materialmente la verità stessa ». (È l'ideale di Cratilo, ma anche la definizione della scrittura automatica). Siamo dunque tentati di dire che il linguaggio del pensiero è, per eccellenza, il linguaggio poetico e che il senso, la nozione pura, l'idea devono costituire la preoccupazione del poeta, essendo unicamente questo ciò che ci libera dal peso delle cose, dall'informe pienezza naturale. « La Poesia, prossima all'idea ».

Tuttavia, la parola grezza non è affatto grezza. Ciò che essa rappresenta non è presente. Mallarmé non vuole « accludere alla carta sottile... il legno intrinseco e denso degli alberi ». Ma niente di più estraneo all'albero della parola albero, quale è utilizzata, tuttavia, dalla lingua quotidiana. Una parola che non nomina niente, che non rappresenta niente, che non sopravvive in niente, una parola che non è nemmeno una parola e che meravigliosamente sparisce tutta quanta subito nel suo uso. Che cosa ci può essere di più degno dell'essenziale e di più vicino al silenzio? È vero, essa « serve ». Apparentemente tutta la differenza è là: essa è di uso, è usuale, utile; grazie ad essa, siamo al mondo, siamo rinviati alla vita del mondo, là dove parlano gli scopi e s'impone la preoccupazione di concludere. Un puro niente, certo, il niente stesso, ma in azione,

ciò che apisce, lavora, costruisce – il puro silenzio del negativo che mette capo alla rumorosa febbre dei doveri.

La parola essenziale è, in questo, opposta. E, per se stessa, imponente, s'impone, ma non impone niente. Molto discosta anche da ogni pensiero, da quel pensiero che sempre respinge l'oscurità elementare, poiché il verso «attira non meno di quanto svincoli», «ravviva tutti i giacimenti sparsi, ignoti e fluttuanti»: in esso le parole ridiventano «elementi», e la parola notte, che pure è così chiara, diventa l'intimità della notte¹.

Nella parola grezza o immediata, il linguaggio tace come linguaggio, ma in esso gli esseri parlano, e, in conseguenza dell'uso che è la sua destinazione, poiché esso serve anzitutto a metterci in rapporto con gli oggetti, ed è un attrezzo in un mondo d'attrezzi dove ciò che parla è l'utilità e il valore, in esso gli esseri parlano come valori, prendono l'aspetto stabile di oggetti esistenti uno per uno e si danno la certezza dell'immutabile.

La parola grezza non è né grezza né immediata. Ma dà l'illusione di esserlo. È estremamente meditata, è gravida di storia. Ma, il più delle volte, è come se noi non fossimo capaci nell'ordinario corso della vita di sapere che siamo l'organo del tempo, i custodi del divenire, la parola sembra il luogo di una rivelazione immediatamente data, sembra il segno che la verità è immediata, sempre la stessa e sempre disponibile. La parola immediata è forse effettivamente rapporto col mondo immediato, con quel che ci è immediatamente vicino ed è la nostra vicinanza, ma questo immediato che la parola comune ci comunica non è che il lontano velato, l'assolutamente estraneo che si presenta come abituale, l'insolito che noi prendiamo per familiare grazie a questo velo costituito dal linguaggio e a questa abitudine dell'illusione delle parole. La parola ha in sé il momento che la dissimula; ha in sé, per questo potere di dissimularsi, la potenza grazie alla quale la mediazione (ciò che dunque distrugge l'immediato) sembra avere la spontaneità, la freschezza, l'innocenza dell'origine. E, inoltre, comunicandoci l'illusione dell'immediato, mentre ci dà soltanto l'abituale, ha il potere di farci credere che l'immediato ci è familiare, di modo che l'essenza di questo ci appare non come il più terribile, che dovrebbe sconvolgerci, non come l'errore della solitudine

¹ Dopo aver deplorato che le parole non siano «materialmente la verità», che «jour» a causa del suo timbro, sia scuro e «nuit» brillante, Mallarmé trova in questo difetto delle lingue ciò che giustifica la poesia; il verso, è il loro «complemento superiore», «esso rimunera, filosoficamente, il difetto delle lingue». Quale difetto? Le lingue non hanno la realtà che esprimono, essendo estranee alla realtà delle cose, all'oscura profondità naturale, in quanto appartengono alla realtà fittizia, costituita dal mondo umano, distaccato dall'essere e strumento per gli esseri.

essenziale, ma come la felicità rassicurante delle armonie naturali o la familiarità del luogo natale.

Nel linguaggio del mondo, il linguaggio tace come essere e del linguaggio e come linguaggio dell'essere, in un silenzio grazie al quale gli esseri parlano, e trovano anche oblio e riposo. Quando Mallarmé parla del linguaggio essenziale, a volte lo contrappone soltanto al linguaggio ordinario che ci dà l'illusione, la sicurezza dell'immediato, e tutta via è solo l'abituale, — e allora recupera alla letteratura, la parola del pensiero, il movimento silenzioso che afferma, nell'uomo, la sua decisione di non essere, di separarsi dall'essere, e, rendendo reale questa separazione, di fare il mondo, silenzio che è il lavoro e la parola della significazione stessa. Ma questa parola del pensiero è anche al tempo stesso la parola « corrente »: ci rinvia sempre al mondo, ci mostra il mondo ora come l'infinito di un compito e il rischio di un lavoro, ora come una posizione salda dove ci è lecito considerarci al sicuro.

La parola poetica non si oppone più allora soltanto al linguaggio comune ma anche al linguaggio del pensiero. In questa parola non siamo più rinviiati al mondo, né al mondo come rifugio, né al mondo come insieme di scopi. In essa, il mondo arretra e gli scopi sono cessati; in essa, il mondo tace; gli esseri nelle loro preoccupazioni, nei loro progetti, nella loro attività, non sono più, in fondo, ciò che parla. Nella parola poetica si esprime il fatto che gli esseri tacciono. Ma come avviene tutto ciò? Gli esseri tacciono, ma è allora l'essere che tende a ridiventare parola e la parola vuole essere. La parola poetica non è più parola di una persona: in essa, nessuno parla e quel che parla non è nessuno, ma sembra che la parola soltanto si parli. Il linguaggio assume allora tutta la sua importanza; diventa l'essenziale; il linguaggio parla come essenziale, e, per questo, la parola affidata al poeta può dirsi parola essenziale. Ciò significa anzitutto che le parole, avendo l'iniziativa, non devono servire a designare qualche cosa, né a dare voce ad alcuno, ma che hanno il loro fine in se stesse. Ormai non è Mallarmé che parla, ma il linguaggio si parla, il linguaggio come opera e l'opera del linguaggio.

Da questo punto di vista, ritroviamo la poesia come un potente universo di parole i cui rapporti, la cui composizione, i cui poteri si affermano nel suono, nella figura, nella mobilità ritmica, entro uno spazio unificato e sovraneamente autonomo. Così, il poeta fa opera di puro linguaggio e il linguaggio in quest'opera è ritorno alla sua essenza. Egli crea un oggetto di linguaggio, come il pittore non riproduce coi colori ciò che è, ma cerca il punto in cui i suoi colori danno l'essere. O ancora, come tentava Rilke all'epoca dell'espressionismo o forse oggi Ponge, egli vuole creare « il poema-cosa » che sia come il linguaggio dell'essere muto, fa-

re del poema quel che sarà, da solo, forma, esistenza ed essere: opera.

Tuttavia noi chiamiamo opera e chiamiamo essere questa potente costruzione del linguaggio, questo insieme calcolato per escluderne il caso, che sussiste da solo e si fonda su se stesso: ma non è, da questo punto di vista, né l'uno né l'altro. Infatti è opera poiché è costruito, composto, calcolato, ma, in tal senso, è opera come qualsiasi opera o come ogni oggetto formato dall'intelligenza di un mestiere e dall'abilità di un sapere. Non è opera d'arte, opera che ha l'arte per origine, e per mezzo della quale l'arte; dall'assenza di tempo in cui niente si compie, è innalzata all'affermazione unica, folgorante, dell'inizio. E del resto, il poema inteso come un oggetto indipendente, bastante a se stesso, un oggetto del linguaggio creato soltanto per sé, monade di parole in cui non si rifletta nient'altro che la natura delle parole, è allora forse una realtà, un essere particolare, d'una dignità e di una importanza eccezionale, ma *un* essere e, a causa di ciò, in nessun modo più vicino all'essere di ciò che sfugge ad ogni determinazione e ad ogni forma di esistenza.

L'esperienza peculiare di Mallarmé.

Si direbbe che l'esperienza peculiare di Mallarmé cominci nel momento in cui egli passa dalla considerazione dell'opera fatta, che è sempre quel poema particolare, quel quadro, alla preoccupazione per cui l'opera diviene la ricerca della sua origine e vuole identificarsi con la sua origine, « visione orribile di un'opera pura ». In questo sta la sua profondità, la preoccupazione che implica, per lui, « il solo atto di scrivere ». Che cos'è l'opera? Che cos'è il linguaggio nell'opera? Quando Mallarmé si domanda: « Esiste qualcosa come le Lettere? », questa domanda è la letteratura stessa, è la letteratura divenuta la preoccupazione della propria essenza. Una simile domanda non può essere elusa. Che cosa avviene per il fatto che abbiamo la letteratura? Che ne è dell'essere, se si dice che « esiste qualcosa come le Lettere »?

Mallarmé ha avuto della natura propria della creazione letteraria il sentimento più profondamente tormentato. L'opera d'arte si riduce all'essere. Questo è il suo compito, essere, rendere presente « questa parola stessa: è » ... « tutto il mistero è qui »¹. Ma, nello stesso tempo, non

¹ Lettera a Viélé Griffin dell'8 agosto 1891: « Niente che non mi dica io stesso, meno bene, nello sparso sussurro della mia solitudine; ma la vostra divinazione, è, sì, intorno a questa stessa parola: è, che ho qui sotto mano, e che regna nel luogo estremo della mia mente. Tutto il mistero è qui: stabilire le identità segrete in un "due a due" che corrode e consuma gli oggetti, in nome di una centrale purezza ».

si può dire che l'opera appartiene all'essere, che esiste. Al contrario, bisogna dire che essa non esiste mai al modo di una cosa o di un essere in generale. Bisogna dire, in risposta alla nostra domanda, che la letteratura non esiste o ancora che, se ha luogo, è come qualche cosa « che non ha luogo come qualche oggetto che esista ». Certo, il linguaggio vi è presente, vi è « messo in evidenza », vi si afferma con più autorità di quanto non si affermi in ogni altra forma di attività umana, ma vi si realizza totalmente, e ciò significa che ha soltanto la realtà del tutto: essa è tutto – e niente altro, sempre pronta a passare dal tutto a niente. Passaggio che è essenziale, che appartiene all'essenza del linguaggio, poiché, per l'appunto, niente è al lavoro dentro le parole. Le parole, lo sappiamo, hanno il potere di fare sparire le cose, e di farle apparire in quanto scomparse, apparenza di una sparizione, presenza che, a sua volta, ritorna all'assenza per il movimento di erosione e di usura che è l'anima e la vita delle parole, e trae da esse luce per il fatto che si spengono, chiarezza tramite l'oscuro. Ma, avendo questo potere di far « sorgere » le cose dal di dentro della loro assenza, dominatrici di questa assenza, le parole hanno anche il potere di sparirvi esse stesse, di rendersi meravigliosamente assenti in seno al tutto che realizzano, che proclamano annullandovisi, che adempiono eternamente distruggendovisi senza fine, atto di autodistruzione in tutto simile all'avvenimento così strano del suicidio – che dà appunto tutta la sua verità all'istante supremo di *Igitur*¹.

Il punto centrale.

Questo è il punto centrale, e Mallarmé vi torna sempre come all'intimità del rischio a cui ci espone l'esperienza letteraria. È il punto in cui

¹ Rimandiamo a un'altra parte di questo libro (*L'opera e lo spazio della morte*) lo studio specifico dell'esperienza d'*Igitur*, esperienza che può essere interrogata solo se si sia raggiunto un punto più centrale dello spazio letterario. Nel suo saggio fondamentale, *La distance intérieure*, Georges Poulet dimostra che *Igitur* è « un esempio perfetto del suicidio filosofico ». Suggerisce, in questo senso, che il poema per Mallarmé dipende da un rapporto profondo con la morte, è possibile soltanto se la morte è possibile, se, attraverso il sacrificio e la tensione ai quali il poeta si espone, essa diventa in lui potere, possibilità, se essa è un atto, l'atto per eccellenza. « La morte è il solo atto possibile. Stretti come siamo fra un mondo materiale vero, le cui combinazioni fortuite si producono in noi senza di noi, e un mondo ideale falso, la cui menzogna ci paralizza e ci ammalia, non abbiamo che un mezzo per non essere più preda né del nulla né del caso. Questo mezzo unico, questo atto unico, è la morte. La morte volontaria. Con questo atto, noi ci sopprimiamo, ma anche fondiamo noi stessi... Mallarmé ha commesso appunto questo atto di morte volontaria. L'ha commesso in *Igitur* ». Bisogna però sviluppare le osservazioni di Georges Poulet: *Igitur* è un racconto abbandonato che testimonia una certezza alla quale il poeta non ha potuto attenersi. Poiché non è sicuro che la morte sia un atto, poiché potrebbe darsi che il suicidio non fosse possibile. Posso darmi la morte? Il potere di morire? *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* è come la risposta in cui si fissa questa domanda. È la « risposta » ci lascia presenire che il movimento che, nell'opera, è esperienza, prossimità e uso della morte, non è quello della possibilità – sia pure la possibilità del nulla –, ma l'approccio a quel punto in cui l'opera è messa alla prova dell'impossibilità.

il compimento del linguaggio coincide con la sua sparizione, in cui tutto si parla (come egli dice, « niente resterà senza essere proferito »), tutto è parola, ma in cui la parola stessa è soltanto l'apparenza di quel che è sparito, è l'immaginario, l'incessante e l'interminabile.

Questo punto è l'ambiguità stessa.

Da una parte, nell'opera, esso è ciò che l'opera realizza, e in cui si afferma, là dove bisogna che essa « non ammetta altra luminosa evidenza se non quella di esistere ». In questo senso, è presenza dell'opera e solo l'opera lo rende presente. Ma, nello stesso tempo, il punto centrale è « presenza di Mezzanotte », l'al di qua, a partire dal quale non comincia mai niente, la profondità vuota dell'inoperosità dell'essere, la regione senza sbocco e senza riserva nella quale l'opera, attraverso l'artista, diventa la preoccupazione e la ricerca senza fine della sua origine.

Sì, centro, concentrazione dell'ambiguità. È vero che soltanto l'opera e il compimento dell'opera, se noi veniamo verso questo punto per mezzo del movimento e della potenza dell'opera, lo rendono possibile. Guardiamo di nuovo il poema: che cosa ci può essere di più reale, di più evidente, e il linguaggio stesso vi è « luminosa evidenza ». Questa evidenza tuttavia non dimostra niente, non si fonda su niente, è l'inafferrabile in movimento. Non ci sono né termini né momenti. Là dove crediamo di avere parole, ci attraversa « una virtuale corrente di fuoco », una rapidità, un'esaltazione scintillante, reciprocità per cui ciò che non è s'illumina in questo passaggio, e si riflette in pura agilità dei riflessi dove niente si riflette. Allora, « tutto diventa sospeso, disposizione frammentaria con alternanza e raffronto ». Allora, mentre il brivido dell'irreale divenuto linguaggio brilla per spegnersi subito, si afferma la presenza insolita delle cose reali diventate pura assenza, pura finzione, luogo di gloria dove risplendono « feste a volontà e solitarie ». Si vorrebbe dire che il poema, come il pendolo che ritma, nel tempo, l'abolizione del tempo in *Igitur*, oscilla meravigliosamente dalla sua presenza come linguaggio all'assenza delle cose del mondo, ma anche questa presenza è a sua volta perpetuità oscillante, oscillazione fra l'irrealtà successiva di termini che non terminano niente e la realizzazione totale di questo movimento, il linguaggio diventato il tutto del linguaggio, là dove si compie, come tutto, il potere di rimandare e di ritornare a niente, che si afferma in ogni parola e si annulla in tutte, « ritmo totale », « e con esso il silenzio ».

Nel poema, il linguaggio non è mai reale in nessuno dei momenti per cui passa, poiché nel poema il linguaggio si afferma come tutto e la sua essenza è di non avere realtà che in questo tutto. Ma, in questo tutto in cui esso è la sua propria essenza, in cui è essenziale, è anche sovranamente irreale, è la realizzazione totale di una irrealtà, è finzione assoluta che

dice l'essere, quando, avendo « consumato » e « corrosivo » tutte le cose esistenti e sospeso tutti gli esseri possibili, si imbatte nel residuo ineliminabile, irriducibile. Che cosa resta? « Questa stessa parola: è ». Parola che sostiene tutte le parole, che le sostiene lasciandosi dissimulare in esse, che, dissimulata, è la loro presenza, la loro riserva, ma, quando esse cessano, si presenta (« l'istante in cui vi brillano e muoiono in un fiore rapido su qualche trasparenza come di etere »), « momento di folgore », « bagliore folgorante ».

Questo momento di folgore sgorga dall'opera come lo sgorgare dell'opera, la sua presenza totale, la sua « visione simultanea ». Questo momento è, insieme, quello in cui l'opera, al fine di dare essere e esistenza alla « illusione » che « la letteratura esiste », pronuncia l'esclusione di tutto, ma, così, si esclude essa stessa; e il momento in cui « ogni realtà si dissolve » per la forza del poema è anche quello in cui il poema si dissolve e, fatto dall'istante, nell'istante si disfa. Tutto ciò è già estremamente ambiguo. Ma l'ambiguità consiste in qualcosa di più essenziale. Perché questo momento che è come l'opera dell'opera, e, al di fuori di ogni significazione, di ogni affermazione storica o estetica, esprime il fatto che l'opera è, questo momento è tale soltanto se l'opera, in esso, s'impiega nella prova di ciò che sempre compromette l'opera in partenza e sempre in essa restaura la sovrabbondanza vana dell'inoperosità.

L'inoperosità profonda.

È il momento più segreto dell'esperienza. Che l'opera debba essere la chiarezza unica di ciò che si spegne e per cui tutto si spegne, che essa sia solo là dove l'estremo della affermazione è verificato dall'estremo della negazione, una tale esigenza noi la comprendiamo ancora, benché sia contraria al nostro bisogno di pace, di semplicità e di sonno: noi la comprendiamo intimamente, come l'intimità della decisione che è noi stessi e che ci dà l'essere, soltanto quando, a nostro rischio e pericolo, ne respingiamo col ferro e col fuoco, col rifiuto silenzioso, la permanenza e il favore. Sì, noi comprendiamo che l'opera sia puro inizio, il momento primo e ultimo in cui l'essere si presenta nella libertà arrischiata che lo esclude sovraneamente, senza tuttavia ancora includerlo nell'apparenza degli esseri. Ma dobbiamo anche afferrare e sperimentare il fatto che, per effetto di questa esigenza, che fa dell'opera ciò che dichiara l'essere al momento unico della rottura — « questa parola stessa: è » — di questo punto che essa fa brillare mentre ne riceve lo splendore che la consuma, l'opera è resa impossibile: è ciò che non permette mai d'arrivare all'ope-

ra, l'al di qua dove, dell'essere, non si può fare niente, in cui niente si compie, la profonda inoperosità dell'essere.

Sembra dunque che il punto in cui l'opera ci conduce non sia soltanto quello in cui essa si compie nell'apoteosi della sua sparizione, in cui essa dice l'inizio, dicendo l'essere nella libertà che lo esclude, ma anche il punto a cui non può mai condurci, perché è sempre già il punto a partire dal quale non c'è mai opera.

Forse semplifichiamo le cose, quando, risalendo il moto della nostra vita attiva, accontentandoci di rovesciarlo, crediamo di cogliere il movimento di ciò che chiamiamo arte. È la stessa facilità che ci fa trovare l'immagine partendo dall'oggetto, che ci fa dire: noi abbiamo dapprima l'oggetto, dopo viene l'immagine, come se l'immagine fosse soltanto l'allontanamento, il rifiuto, la trasposizione dell'oggetto. Allo stesso modo amiamo dire che l'arte non riproduce le cose del mondo, non imita il « reale », ma si trova dove l'artista, partito dal mondo comune, ha scartato a poco a poco ciò che è utilizzabile, imitabile, ciò che interessa la vita attiva. L'arte sembra allora il silenzio del mondo, il silenzio o la neutralizzazione di ciò che vi è di utile e di attuale nel mondo, così come l'immagine è l'assenza dell'oggetto.

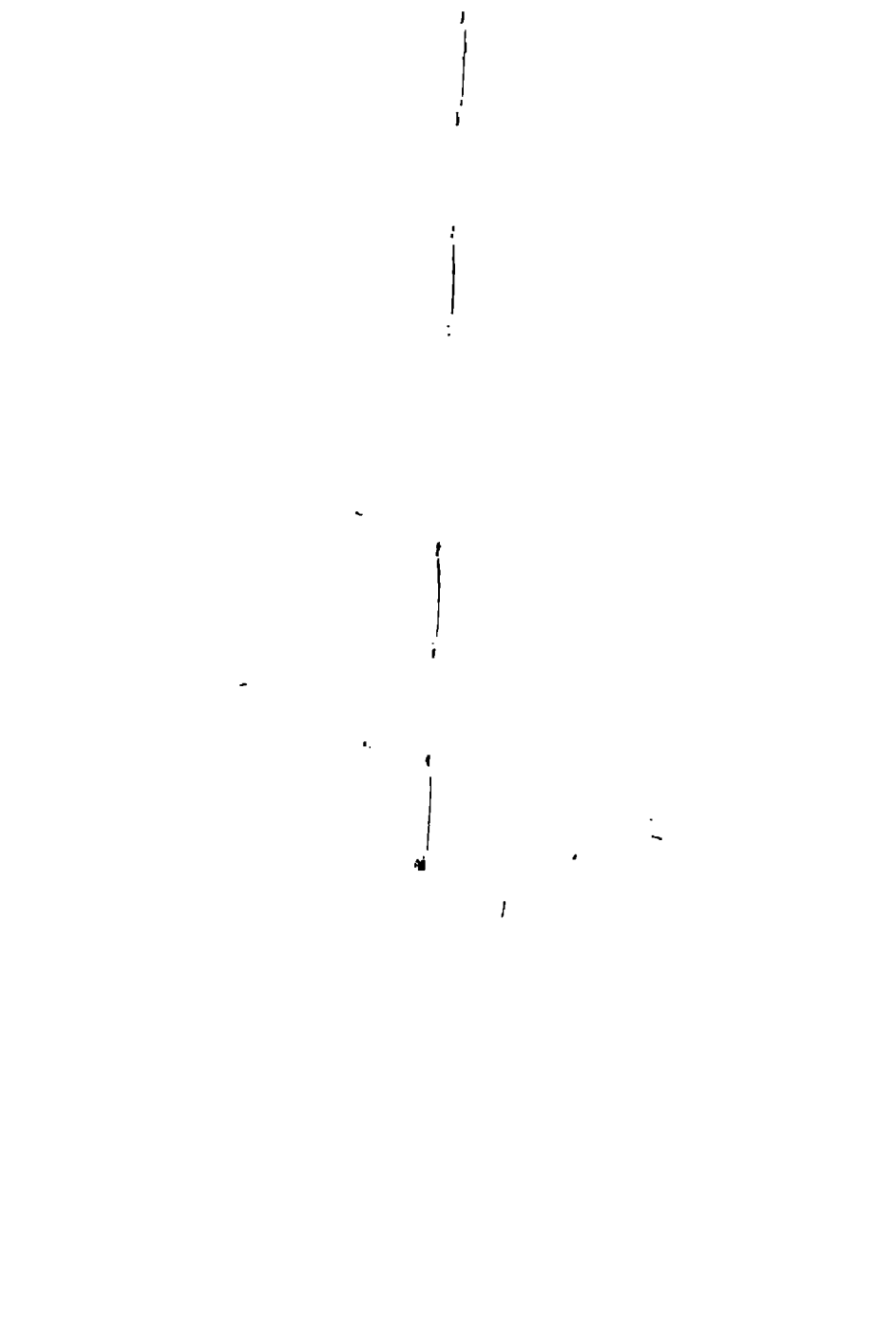
Così descritto, questo movimento si concede le facilitazioni dell'analisi comune. Queste facilitazioni ci lasciano credere che noi controlliamo l'arte perché ci forniscono un mezzo per rappresentarci il punto di partenza del lavoro artistico. Rappresentazione che del resto non corrisponde alla psicologia della creazione. Mai un artista arriverebbe a innalzarsi, dall'uso che fa di un oggetto nel mondo, al quadro in cui questo oggetto è diventato pittura, mai gli basterebbe mettere tra parentesi questo uso, e neutralizzare l'oggetto per entrare nella libertà del quadro. Al contrario, se riguardando tale oggetto, non si accontenta affatto di vederlo quale potrebbe essere se fosse fuori uso, ma fa dell'oggetto il punto per cui passa l'esigenza dell'opera, e, per conseguenza, il momento in cui il possibile si attenua, le nozioni di valore e d'utilità si spengono e il mondo « si dissolve » — è perché, per un rovesciamento radicale, egli appartiene già alla esigenza dell'opera. E se rispondendo all'esigenza dell'opera, in questa appartenenza originale, sembra guardare in un modo diverso gli oggetti del mondo consueto, neutralizzare in essi l'uso, renderli puri, innalzarli con una stilizzazione successiva all'equilibrio istantaneo in cui diventano quadro — è perché egli appartiene già ad un altro tempo, l'altro tempo, ed è perché è uscito dal lavoro del tempo, per esporsi alla prova della solitudine essenziale, là dove incombe la fascinazione; è perché si è avvicinato a quel « punto ». In altri termini, non ci si innalza mai dal « mondo » all'arte, sia pure per il movimento di rifiu-

to e di ripulsa che abbiamo descritto, ma si va sempre dall'arte verso quelle che sembrano le apparenze neutralizzate del mondo — e che, in realtà, appaiono tali soltanto sotto uno sguardo addomesticato quale è generalmente il nostro, sguardo di spettatore insufficiente, legato al mondo dei fini e tutt'al più capace di andare dal mondo al quadro.

Chi non appartiene all'opera come origine, chi non appartiene a quel tempo altro in cui l'opera tende alla sua essenza, non farà mai opera. Ma chi appartiene a questo tempo altro, appartiene anche alla profondità vuota dell'inoperosità in cui dall'essere non si ricava mai niente.

Per parlare ancora in termini diversi: quando una parola troppo nota sembra riconoscere al poeta il potere di « dare un senso più puro alle parole della tribù », ciò vuol forse dire che il poeta è colui che, per dono o per saper-fare creativo, si accontenterebbe di far passare il linguaggio « grezzo o immediato » al linguaggio essenziale, innalzerebbe la nullità silenziosa della parola corrente al silenzio compiuto del poema, dove, per l'apoteosi della sparizione, tutto è presente nell'assenza di tutto? Non può essere così. Avrebbe altrettanto senso immaginare che scrivere consiste semplicemente nell'utilizzare le parole solite con più maestria, con una memoria più ricca o un accordo più armonioso delle loro facoltà musicali. Scrivere non consiste mai nel perfezionare il linguaggio corrente, nel renderlo più puro. Scrivere comincia soltanto quando scrivere è l'approccio di quel punto in cui non si rivela niente, dove, in seno alla dissimulazione, parlare è l'ombra della parola, è linguaggio che è soltanto la propria immagine, linguaggio immaginario e linguaggio dell'immaginario, quello che nessuno parla, mormorio dell'incessante e dell'interminabile al quale bisogna imporre *silenzio*, se si vuole, infine, farsi intendere.

Quando guardiamo le sculture di Giacometti, c'è un punto dal quale esse non sono più soggette alle fluttuazioni dell'apparenza, né al movimento della prospettiva. Le vediamo assolutamente: non più ridotte, ma sottratte alla riduzione, irriducibili e, nello spazio, dominatrici dello spazio per il potere che hanno di sostituirvi la profondità non manovrabile, non vivente, quella dell'immaginario. Questo punto, da cui le vediamo irriducibili, mette noi pure all'infinito, è il punto dove il qui coincide con nessuna parte. Scrivere è trovare questo punto. Nessuno scrive se non ha reso idoneo il linguaggio a sostenere o a suscitare il contatto con questo punto.



Che cosa è questo punto?

Dobbiamo anzitutto tentare di riassumere alcuni dei tratti che l'approccio dello spazio letterario ci ha permesso di riconoscere. Qui, il linguaggio non è un potere, non è il potere di dire. Non è disponibile, in esso noi non disponiamo di niente. Non è mai il linguaggio che io parlo. In esso, io non parlo mai, mai mi rivolgo a te, e mai ti interpello. Tutti questi tratti sono di forma negativa. Ma questa negazione non serve che a mascherare il fatto piú essenziale: che in questo linguaggio tutto ritornerà all'affermazione. In esso, la negazione afferma. Esso parla come assenza. Dove non parla, già parla; quando cessa, persevera. Non è silenzioso, poiché appunto il silenzio in lui si parla. La qualità propria della parola abituale, è che capirla fa parte della sua natura. Ma, in questo punto dello spazio letterario, il linguaggio è senza intesa. Di qui il rischio della funzione poetica. Il poeta è colui che intende un linguaggio senza intesa.

Parla, ma senza inizio. Dice, ma non si riferisce a qualche cosa da dire, a qualche cosa di silenzioso che lo garantisca come suo senso. Quando la neutralità parla, solo colui che le impone silenzio prepara le condizioni dell'intesa, e tuttavia c'è da intendere quella parola neutra, quello che è sempre stato già detto, né può cessare di dirsi né può essere inteso.

Questa parola è essenzialmente errante, essendo sempre fuori di se stessa. Designa il di fuori infinitamente dilatato che si sostituisce all'intimità della parola. Essa rassomiglia all'eco, quando l'eco non ripete soltanto piú forte ciò che è dapprima mormorato, ma si confonde con l'immensità sussurrante, è il silenzio diventato lo spazio sonoro, il di fuori di ogni parola. Soltanto, qui, il di fuori è vuoto e l'eco ripete in anticipo, « profetico nell'assenza di tempo ».

Il bisogno interiore di scrivere.

Il bisogno interiore di scrivere è legato all'approccio di questo punto in cui delle parole non si può far niente, da cui nasce l'illusione che se si mantiene il contatto con questo momento, ma ritornando al mondo della possibilità, « tutto » potrà esser fatto, « tutto » potrà essere detto. Questo bisogno interiore deve essere represso e contenuto. Se non lo è, diviene così vasto che non vi è più spazio né posto perché si compia. Non si comincia a scrivere se non quando, momentaneamente, per astuzia, con un balzo fortunato o per la distrazione della vita, si è riusciti a sottrarsi a questa spinta che la condotta ulteriore dell'opera deve continuamente risvegliare e placare, accogliere in sé e allontanare, dominare e sperimentare nella sua forza indomabile, movimento così difficile e pericoloso che ogni scrittore e ogni artista, ogni volta, si stupisce di averlo compiuto senza naufragio. E chiunque abbia guardato il rischio in faccia non dubita che molti periscono in silenzio. Non sono le risorse creatrici a mancare, benché, ad ogni modo, esse siano insufficienti, ma è il mondo che sotto questa spinta si sottrae: il tempo perde allora il suo potere di decisione, e più niente può realmente avere inizio.

L'opera è il cerchio puro in cui, mentre scrive, l'autore si espone pericolosamente alla pressione che esige che egli scriva, ma anche se ne difende. Di qui, almeno per una parte, la gioia prodigiosa, immensa, che è quella di una liberazione, come dice Goethe, di un faccia a faccia con l'onnipotenza solitaria della fascinazione, davanti alla quale si è rimasti in piedi, senza tradirla e senza fuggire, ma senza neppure rinunciare alla propria prerogativa. Liberazione, che, è vero, sarà consistita nel rinchiudersi fuori di sé.

Molto spesso, si dice che l'artista trova nel suo lavoro un modo comodo di vivere sottraendosi alla serietà della vita. Si difenderebbe dal mondo dove agire è difficile, insediandosi in un mondo irreali su cui regna sovraneamente. È in effetti uno dei rischi dell'attività artistica: esiliarsi dalle difficoltà del lavoro e del lavoro nel tempo senza tuttavia rinunciare al conforto del mondo né alla facilità apparente di un lavoro fuori del tempo. L'artista dà spesso l'impressione di un essere debole che si rifugia timorosamente dentro la sfera chiusa della sua opera, là dove, parlando da padrone e agendo senza impedimento, può prendersi una rivalse sulle sue sconfitte nella società. Persino Stendhal, persino Balzac fanno nascere questo dubbio, a più forte ragione Kafka o Hölderlin, e Omero è cieco. Ma questa opinione non esprime che un aspetto della situazione. L'altro aspetto, è che l'artista che si offre ai rischi della propria

esperienza, non si sente libero dal mondo, ma privato del mondo, non padrone di sé, ma assente da sé, ed esposto a un'esigenza che rigettandolo fuori dalla vita e da ogni vita lo apre a quel momento in cui non può far niente e non è più se stesso. È allora che Rimbaud fugge fino nel deserto la responsabilità della decisione poetica. Seppellisce la sua immaginazione e la sua gloria. Dice « addio » all'« impossibile » allo stesso modo di Leonardo da Vinci e quasi negli stessi termini. Non ritorna al mondo, ma vi si rifugia, e a poco a poco i suoi giorni votati ormai all'aridità dell'oro stendono al di sopra della sua testa la protezione dell'oblio. Se è vero che, secondo dubbie testimonianze, egli non tollerava più negli ultimi anni che si alludesse alla sua opera o ripeteva a questo proposito: « Assurdo, ridicolo, disgustoso », la violenza della sua disapprovazione, il rifiuto di ricordarsi di se stesso dimostra il terrore che provava ancora e la forza della scossa che non poté sostenere fino in fondo. Gli si rimproverava la diserzione, la dimissione, ma il rimprovero è assai facile per chi non ha corso il rischio.

Nell'opera, l'artista non si difende solo dal mondo, ma dall'esigenza che l'attira fuori del mondo. L'opera ammansisce momentaneamente questo « di fuori » restituendogli un'intimità; impone silenzio, dà una intimità di silenzio a questo fuori senza intimità e senza riposo che è la parola dell'esperienza originale: Ma ciò che essa racchiude è anche ciò che l'apre senza posa, e l'opera in corso si espone o a rinunciare alla sua origine esorcizzandola con facili prestigi o a risalire sempre più vicino ad essa rinunciando al compimento. Il terzo rischio è che l'autore voglia serbare il contatto col mondo, con se stesso, con la parola in cui può dire « Io »: lo vuole, perché se si perde, anche l'opera si perde, ma se resta troppo cautamente se stesso, l'opera è la *sua* opera, lo esprime, cioè esprime i suoi doni, ma non l'esigenza estrema dell'opera, l'arte come origine.

Ogni scrittore, ogni artista conosce il momento in cui è respinto e come escluso dall'opera in corso. Essa lo tiene in disparte, si è richiuso il cerchio dove non ha più accesso a se stesso e dove pure egli è chiuso, perché l'opera, incompiuta, non lo lascia. Le forze non gli fanno difetto, non è un momento di sterilità o di fatica, o meglio la fatica non è altro che la forma di questa esclusione. Momento di una prova singolare. L'autore vede un'immobilità fredda da cui non può distogliersi ma accanto alla quale non può stare, come un incavo, una riserva all'interno dello spazio, senza aria e senza luce, in cui una parte di lui e, soprattutto, la sua verità, la sua verità solitaria, soffoca in una separazione incomprendibile. E non può che errare attorno a questa separazione, può tutt'al più stringersi fortemente alla superficie al di là della quale non di-

stingue nient'altro che un tormento vuoto, irreal e ed eterno, fino all'istante in cui, per una manovra inesplicabile, per una distrazione o per l'eccesso della sua attesa, si ritrova improvvisamente all'interno del cerchio, vi si ricongiunge, si riconcilia con la sua legge segreta.

Un'opera è terminata, non quando lo è, ma quando colui che vi lavora dal di dentro può anche terminarla dal di fuori, non è più trattenuto interiormente dall'opera, vi è trattenuto da una parte di se stesso dalla quale si sente libero, da cui l'opera ha contribuito a renderlo libero. Questa conclusione ideale non è tuttavia mai pienamente giustificata. Molte opere ci colpiscono perché vi vediamo ancora l'impronta dell'autore che se ne è allontanato troppo presto, nell'impazienza di arrivare al termine, nel timore, se non vi fosse arrivato, di non poter fare ritorno all'aria del giorno. In queste opere, troppo grandi, più grandi di colui che le sostiene, sempre ci è dato intuire il momento supremo, il punto quasi centrale in cui si sa che se l'autore vi permane morirà nell'opera. È a partire da questo punto mortale che si vedono i grandi creatori energici allontanarsi, ma lentamente, quasi tranquillamente, e ritornare d'un passo uguale verso la superficie che il tracciato regolare e fermo del raggio permette in seguito di arrotondare secondo le perfezioni della sfera: Ma quanti altri, alla irresistibile forza di attrazione del centro, possono sottrarsi solo con una violenza senza armonia, quanti lasciano dietro di sé cicatrici di ferite mal richiuse, le tracce delle loro fughe successive, dei loro ritorni sconsolati, del loro va-e-vieni aberrante. I più sinceri lasciano apertamente all'abbandono ciò che hanno essi stessi abbandonato. Altri nascondono le rovine e questa dissimulazione diventa la sola verità del loro libro.

Il punto centrale dell'opera è l'opera come origine, quello che non si può attingere, il solo però che valga la pena di attingere.

Questo punto è l'esigenza sovrana, a cui non ci si può avvicinare che attraverso la realizzazione dell'opera; ma solo il suo approccio fa l'opera. Chi si preoccupa soltanto di brillanti riuscite è tuttavia alla ricerca di questo punto in cui niente può riuscire. E chi scrive per la sola preoccupazione della verità è già entrato nella zona di attrazione di questo punto da cui il vero è escluso. Alcuni, non si sa per quale caso fortunato o sfortunato, ne subiscono la pressione in forma quasi pura: si sono come avvicinati per caso a questo istante, e, dovunque vadano, qualunque cosa facciano, esso li trattiene. È un'esigenza imperiosa e vuota, che si esercita in ogni tempo e li attira fuori dal tempo. Scrivere, è cosa che non desiderano, la gloria per loro è vanà, l'immortalità delle opere li disgusta, agli obblighi del dovere si sentono estranei. Vivere nella passione felice degli esseri, ecco ciò che preferiscono, ma delle loro preferenze

non si tiene conto, la loro esistenza è messa da parte, sono spinti nella solitudine essenziale da cui si liberano solo scrivendo un poco.

È nota la storia di quel pittore che il suo mecenate doveva rinchiudere per impedirgli di dissiparsi fuori dei suoi doni, e tuttavia egli riuscì a scappare dalla finestra. Ma l'artista, in sé, ha pure il suo mecenate che lo chiude dove non vuole stare, e questa volta non c'è uscita; e che inoltre non lo nutre, ma lo affama, lo sottomette senza onore, lo spezza senza ragione, fa di lui un essere debole e miserabile senza altro sostegno che il suo tormento incomprensibile, e perché? in vista di un'opera grandiosa? in vista di un'opera nulla? lui stesso non ne sa niente e nessuno lo sa.

È vero che molti creatori sembrano più deboli degli altri uomini, meno capaci di vivere e per conseguenza più capaci di stupirsi della vita. Forse accade spesso così. Bisognerebbe ancora aggiungere che essi sono forti in ciò che hanno di debole, che per loro nasce una forza nuova in quel punto stesso in cui essi si disfano giunti all'estremo della loro debolezza. E bisogna dire di più: quando si mettono all'opera nella noncuranza dei loro doni, molti sono esseri normali, amabili, a loro agio con la vita, ed è all'opera soltanto, all'esigenza che è nell'opera, che devono il sovrappiù che non si misura se non come la più grande debolezza, come un'anomalia, come la perdita del mondo e di se stessi. È il caso di Goya, di Nerval.

L'opera esige dallo scrittore che egli perda ogni « natura », ogni carattere, e che, cessando di riferirsi agli altri e a se stesso con la decisione che lo fa io, diventi il luogo vuoto dove si formula l'affermazione impersonale. Esigenza che non è tale, perché non esige niente, è senza contenuto, non obbliga, è soltanto l'aria che bisogna respirare, il vuoto sul quale ci si trattiene, l'usura del giorno in cui diventano invisibili i volti che preferiamo. Siccome gli uomini più coraggiosi affrontano il pericolo soltanto sotto il velo di un sotterfugio, molti pensano che rispondere a questo appello è come rispondere a un appello di verità: essi hanno qualche cosa da dire, un mondo in loro da liberare, un mandato da assumere, la loro vita ingiustificabile da giustificare. Ed è vero che se l'artista non si abbandonasse all'esperienza originale che lo mette in disparte, che in questo allontanamento lo priva di se stesso, se non si abbandonasse all'eccesso dell'errore e alla migrazione del ricominciare infinito, la parola cominciamento si perderebbe. Ma questa giustificazione non appare all'artista, non è data nell'esperienza, ne è al contrario esclusa; e l'artista può saperlo « in generale », nello stesso modo in cui crede all'arte in generale, ma la sua opera non lo sa, e la sua ricerca lo ignora e prosegue nella preoccupazione di questa ignoranza.

Kafka e l'esigenza dell'opera

Qualcuno si mette a scrivere, indotto dalla disperazione. Ma la disperazione non può *indurre* a niente, « ha superato subito e sempre la meta » (Kafka, *Diario*, 1910). E, del resto, scrivere non potrebbe avere la propria origine che nella « vera » disperazione, quella che non invita a niente e allontana da tutto, e per prima cosa, toglie la penna di mano a chi scrive. Questo significa che i due movimenti non hanno niente altro in comune che la loro propria indeterminazione, non hanno dunque in comune che il modo interrogativo sul quale soltanto è dato afferrarli. Nessuno può dire a se stesso: « Sono disperato », ma: « sei disperato? » e nessuno può affermare: « Io scrivo », ma soltanto: « Scrivi? scriveresti? »

Il caso di Kafka è confuso e complesso¹. La passione di Hölderlin è

¹ Quasi tutti i testi citati nelle pagine che seguono sono tratti dall'edizione completa del *Diario* di Kafka, che riproduce i tredici quaderni in-quarto nei quali dal 1910 al 1923 Kafka ha scritto tutto ciò che gli stava a cuore, avvenimenti della sua vita, meditazioni su questi avvenimenti, descrizione delle persone e dei luoghi, descrizione dei suoi sogni, racconti cominciati, interrotti, ricominciati. Non è dunque soltanto un *Diario* come lo si intende oggi, ma il movimento stesso dell'esperienza di scrivere, attinto in prossimità del suo inizio e nel senso essenziale che Kafka è stato portato a darvi. È da questo punto di vista che il *Diario* dev'essere letto ed esaminato.

Max Brod afferma di avere operato soltanto alcune soppressioni insignificanti; non c'è ragione di dubitarne. D'altra parte, è certo che Kafka, in alcuni momenti decisivi, ha distrutto una grande parte delle sue note. E dopo il 1923 il *Diario* manca completamente. Ignoriamo se i manoscritti distrutti a sua richiesta da Dora Dymant comprendessero il seguito dei suoi taccuini: è molto probabile. Bisogna dunque dire che dopo il 1923 Kafka ci diventa sconosciuto, poiché noi sappiamo che coloro che lo conoscevano meglio lo giudicavano molto diversamente da come egli s'immaginava di essere per se stesso.

Il *Diario* (che gli *Appunti di viaggio* completano) non ci rivela quasi niente delle sue opinioni sugli argomenti importanti che potevano interessarlo; il *Diario* ci parla di Kafka nello stadio anteriore in cui non ha ancora opinioni e in cui si può appena parlare di un Kafka. In ciò consiste il suo valore essenziale. Il libro di Janouch (*Colloqui con Kafka*) ci permette al contrario di capire Kafka nella disinvoltura di conversazioni più quotidiane, in cui parla tanto dell'avvenire del mondo quanto del problema ebraico, del sionismo, delle forme religiose e talvolta dei suoi libri. Janouch ha conosciuto Kafka nel 1920, a Praga. Ha trascritto quasi subito le conversazioni che riferisce e Brod ha confermato la fedeltà di una tale eco. Ma, per non ingannarci sulla portata di quelle parole, dobbiamo ricordare che esse sono dette a un giovanotto di diciassette anni, che con la sua giovinezza, ingenuità e spontaneità fiduciosa, ha commosso Kafka, ma l'ha senza dubbio portato anche ad addolcire i suoi pensieri, al fine di non renderli pericolosi per un'anima così giovane. Kafka, amico scrupoloso, ha spesso temuto di turbare i suoi amici con l'espressione di una verità che era disperante solo per lui. Ciò non significa che non dica quello che pensa, ma che talvolta egli dice ciò che non pensa profondamente.

pura passione poetica. lo attira fuori di sé con una esigenza che non porta altro nome. Anche la passione di Kafka è puramente letteraria, ma non sempre e non per tutto il tempo. La preoccupazione della salvezza è in lui immensa, tanto più forte in quanto è disperata, tanto più disperata in quanto non conosce compromesso. Certo, questa preoccupazione passa con una costanza sorprendente attraverso la letteratura e per molto tempo si confonde con essa, poi vi passa ancora, ma senza perdervisi più, tende piuttosto a servirsi della letteratura, e poiché questa non accetta mai di diventare mezzo e poiché Kafka lo sa, ne risultano conflitti oscuri anche per lui, più ancora per noi, e una evoluzione difficile da chiarire, ma tuttavia illuminante.

Il giovane Kafka.

Kafka non è sempre stato lo stesso. Fino al 1912, il suo desiderio di scrivere è grandissimo, dà luogo ad opere che non lo persuadono dei suoi doni, che lo persuadono meno della coscienza diretta che ne ha: forze selvagge, d'una pienezza devastatrice, di cui non fa quasi niente, per mancanza di tempo, ma anche perché non può farne niente, in quanto « teme quei momenti d'esaltazione così come li desidera ». Per molti aspetti Kafka è simile allora a tutti i giovani nei quali si risveglia il gusto di scrivere, che riconoscono in ciò la propria vocazione, che ne riconoscono anche certe esigenze e non hanno la prova di esserne all'altezza. La dimostrazione più significativa che egli è, in una certa misura, un giovane scrittore come gli altri, è costituita dal romanzo che comincia a scrivere in collaborazione con Brod. Una tale spartizione della sua solitudine dimostra che Kafka erra ancora intorno ad essa. Egli se ne accorge molto presto, ce lo dimostra questa nota del *Diario*: « Eppure io e Max dobbiamo essere molto diversi. Per quanto io ammiri i suoi scritti quando mi stanno dinnanzi come un tutto inaccessibile al mio e a qualunque altro intervento... ogni periodo che scrive per *Richard und Samuel* è unito a una riluttante concessione da parte mia, che sento dolorosamente fino nel profondo. Almeno oggi » (novembre 1911).

Fino al 1912, se egli non si consacra completamente alla letteratura, adduce questa scusa: « Non posso rischiare nulla per me, fino a quando non sarò riuscito in un lavoro più grande, capace di soddisfarmi pienamente ». Questa riuscita, questa prova, gliela porta la notte del 22 settembre 1912, quella notte in cui scrive di getto *La Condanna*, avvicinandolo in una maniera decisiva a quel punto in cui sembra che « tutto può essere detto, per tutti, per le più lontane trovate è pronto un gran fuoco nel quale muoiono e risorgono ». Poco dopo, legge la novella ai

suoi amici, e la lettura lo convince: « Avevo le lacrime agli occhi. Conferma che il racconto era superiore a ogni dubbio ». (Anche questo bisogno di leggere ai suoi amici, spesso alle sue sorelle, persino a suo padre, ciò che ha appena scritto, appartiene a una regione intermedia. Non vi rinuncerà mai del tutto. Non è vanità letteraria – benché egli stesso la denunci come tale –, ma un bisogno di stringersi fisicamente contro la sua opera, di lasciarsi sollevare e portare da essa, facendo sì che si dispieghi nello spazio vocale che i suoi grandi doni di lettore gli danno modo di suscitare).

Kafka sa ormai che può scrivere. Ma questo sapere non è un sapere, questo potere non è suo. A parte poche eccezioni, egli non trova mai in quello che scrive la prova che scrive veramente. È tutt'al più un preludio, un lavoro di accostamento, di riconoscimento. Della *Metamorfosi* dice: « Mi pare brutta. Forse sono davvero perduto »; o più tardi: « Profondo disgusto per *La Metamorfosi*. Fine illeggibile. Imperfetta quasi fino in fondo. Sarebbe stato molto meglio, se allora non mi avesse distratto il viaggio d'affari » (19 gennaio 1914).

Il conflitto.

Quest'ultimo tratto è un richiamo al conflitto nel quale Kafka si dibatte e si spezza. Ha una professione, una famiglia. Appartiene al mondo e deve appartenergli. Il mondo dà il tempo, ma ne dispone. Il *Diario* – almeno fino al 1915 – è cosparso di notazioni disperate, in cui ricorre il pensiero del suicidio, perché il tempo gli manca: il tempo, le forze fisiche, la solitudine, il silenzio. Senza dubbio le circostanze esterne non gli sono favorevoli, deve lavorare la sera o la notte, il sonno ne è turbato, l'inquietudine lo spossa, ma sarebbe vano credere che il conflitto avrebbe potuto sparire grazie a « una organizzazione migliore delle cose ». Più tardi, quando la malattia gli dà quel tempo che prima gli mancava, il conflitto rimane, si aggrava, cambia forma. Non ci sono circostanze favorevoli. Anche se si dà « tutto il proprio tempo » all'esigenza dell'opera, quel « tutto » non è ancora abbastanza, perché non si tratta di consacrare il tempo al lavoro, di passare il proprio tempo a scrivere, ma di passare in un altro tempo in cui non c'è più lavoro, di avvicinarsi al punto dove il tempo è perduto, dove si entra nella fascinazione e nella solitudine dell'assenza di tempo. Quando si ha tutto il tempo, non si ha più tempo, e le circostanze esteriori « amichevoli » son diventate questo fatto – non amichevole – che non ci sono più circostanze.

Kafka non può o non accetta di scrivere « a piccole quantità », nella incompiutezza di momenti separati. È ciò che gli è stato rivelato dalla notte del 22 settembre, quando, avendo scritto di getto, ha riassunto nel-

la sua pienezza il movimento illimitato che lo porta a scrivere: « Soltanto così si può scrivere, soltanto in una simile situazione, aprendo così interamente il corpo e l'anima ». E più tardi (8 dicembre 1914): « Di nuovo ho capito che ciò che scrivo a frammenti e non durante la maggior parte della notte (o magari nella notte intera) è roba di scarto e le mie condizioni di vita mi condannano a questo scarto ». Abbiamo qui una prima spiegazione di tanti racconti abbandonati di cui il *Diario*, nel suo stato attuale, ci rivela i resti impressionanti. Molto spesso, « la storia » non va oltre alcune righe, talvolta raggiunge rapidamente coerenza e densità e tuttavia alla fine di una pagina si arresta, talvolta continua per parecchie pagine, si rinsalda, si allarga, e tuttavia si arresta. Le ragioni di questo fatto sono molte, ma prima di tutto Kafka non trova, a causa del poco tempo di cui dispone, lo spazio che permetterebbe al racconto di svilupparsi, come esso richiede, in tutte le direzioni; il racconto non è mai altro che un frammento, poi un altro frammento. « Come è possibile, partendo da qualche brano, plasmare una storia capace di prendere slancio? » Così, non essendo stata padroneggiata, non avendo provocato lo spazio specifico in cui il bisogno di scrivere dev'essere nello stesso tempo represso ed espresso, la « storia » si scatena, si smarrisce, raggiunge la notte da dove è venuta e vi trattiene dolorosamente colui che non ha saputo farla nascere.

A Kafka occorrerebbe più tempo, ma gli occorrerebbe anche meno gente. La gente è in primo luogo la sua famiglia, della quale difficilmente sopporta la costrizione, senza mai potersene liberare. Inoltre, è la sua fidanzata, il suo desiderio essenziale di adempiere alla legge che vuole che l'uomo realizzi il proprio destino nel mondo, abbia una famiglia, dei figli, appartenga alla comunità. Qui, il conflitto prende un'apparenza nuova, entra in una contraddizione che la situazione religiosa di Kafka rende particolarmente forte. Quando, a proposito del fidanzamento concluso, rotto, riallacciato, con F. B., egli esamina instancabilmente, con una tensione sempre più grande, « tutto ciò che è pro o contro il mio matrimonio », urta sempre contro questa esigenza: « La mia unica aspirazione e la mia unica vocazione... è la letteratura... tutto ciò che ho fatto non è che un risultato della solitudine... e allora, io non sarò mai più solo. Questo no, questo no ». Durante il suo fidanzamento a Berlino: « Ero legato come un criminale; se mi avessero messo in un angolo con vere catene, con gendarmi davanti a me... non sarebbe stato peggio. Ed era il mio fidanzamento e tutti si sforzavano di portarmi alla vita, e, non riuscendovi, di sopportarmi com'ero ». Poco dopo, il fidanzamento si scioglie, ma l'aspirazione resta, il desiderio di una vita « normale », al quale il tormento di aver ferito qualcuno che gli è vicino dà una forza lacerante. La

sua storia è stata paragonata, e Kafka stesso lo ha fatto, con quella del fidanzamento di Kierkegaard. Ma il conflitto è diverso. Kierkegaard può rinunciare a Regina, può rinunciare allo stadio etico: l'accesso allo stadio religioso non ne è compromesso, ma piuttosto reso possibile. Ma Kafka, se abbandona la felicità terrestre di una vita normale, abbandona anche la saldezza di una vita giusta, si mette fuori-legge, si priva del suolo e del sostegno di cui ha bisogno per essere, e, in una certa misura, ne priva la legge. È l'eterna questione di Abramo. Ciò che è richiesto ad Abramo, non è soltanto di sacrificare suo figlio, ma Dio stesso; il figlio è l'avvenire di Dio sopra la terra, poiché è il tempo la vera Terra Promessa, il vero e solo soggiorno del popolo eletto e di Dio nel suo popolo. Ora sacrificando il suo unico figlio, Abramo deve sacrificare il tempo, e il tempo sacrificato non gli sarà certamente reso nell'eternità di un altro mondo: l'al di là non è nient'altro che l'avvenire, l'avvenire di Dio nel tempo. L'al di là, è Isacco.

La prova per Kafka è resa più pesante da tutto ciò che gliela rende più lieve (che sarebbe la prova di Abramo, se, non avendo figli, gli fosse tuttavia richiesto il sacrificio di questo figlio? Non lo si potrebbe prendere sul serio, si potrebbe soltanto riderne, e questo riso è la forma del dolore di Kafka). Il problema è dunque tale da sottrarsi, e sottrae nella sua indecisione colui che cerca di sostenerlo. Altri scrittori hanno conosciuto conflitti simili: Hölderlin lotta contro la madre che vorrebbe vederlo diventare pastore, non può legarsi a un compito determinato, non può legarsi con colei che ama, ed ama proprio colei con la quale non può legarsi: conflitti che egli sente in tutta la loro forza, e che in parte lo spezzano, ma non mettono mai in causa l'esigenza assoluta della parola poetica, al di fuori della quale, almeno dal 1800, egli non ha già più esistenza. Per Kafka, tutto è più confuso, perché cerca di fondere l'esigenza dell'opera e l'esigenza che potrebbe portare il nome della sua salvezza. Se scrivere lo condanna alla solitudine, se fa della sua esistenza un'esistenza da scapolo, senza amore, senza legami, se tuttavia scrivere gli sembra — spesso e per molto tempo — la sola attività che lo potrebbe giustificare, è perché, in un modo o nell'altro, la solitudine è una minaccia dentro e fuori di lui, la comunità non è più che un fantasma e la legge che parla ancora in essa non è neppure la legge dimenticata, ma la dissimulazione dell'oblio della legge. Scrivere ridiventa allora, in seno all'angoscia e alla debolezza da cui questo movimento è inseparabile, una possibilità di pienezza, un cammino senza scopo capace di corrispondere forse a quello scopo senza cammino che è il solo che bisogna raggiungere. Quando non scrive, Kafka è non soltanto solo, « solo come Franz Kafka », dirà a G. Janouch, ma è solo di una solitudine sterile, fredda, di una fred-

dezza pietrificante, che egli chiama inebetimento, e che sembra essere stata la grande minaccia che egli ha temuto. Persino Brod, così sollecito nel fare di Kafka un uomo senza anomalie, riconosce che era talvolta come assente e come morto. Molto simile, ancora, ad Hölderlin, al punto che tutti e due, nel compiangere se stessi, adoperano le stesse parole: Hölderlin: « Sono intorpidito, sono di pietra », e Kafka: « La mia incapacità di pensare, di osservare, di rilevare, di ricordare, di parlare, di fare esperienze insieme con gli altri, aumenta sempre più, devo confessare che divento di sasso... Se non mi salvo con un lavoro, sono perduto » (28 luglio 1914).

La salvezza attraverso la letteratura.

« Se non mi salvo con un lavoro... » Ma perché un lavoro potrebbe salvarlo? Sembra che Kafka abbia riconosciuto proprio in questo terribile stato di dissolvimento di se stesso, in cui è perduto per gli altri e per sé, il centro di gravità della esigenza di scrivere. Là dove si sente distrutto fino in fondo nasce la profondità che sostituisce alla distruzione la possibilità della più grande creazione. Rovesciamento meraviglioso, speranza sempre uguale alla più grande disperazione: e si comprende come, da questa esperienza, egli tragga un moto di fiducia che non metterà in discussione volentieri. Il lavoro diventa allora, soprattutto nei suoi anni giovanili, come un mezzo di salvezza psicologica (non ancora spirituale), lo sforzo di una creazione « che possa essere legata parola per parola alla sua vita, che egli attrae a sé affinché essa lo tragga fuori da lui stesso », ciò che egli esprime nel modo più ingenuo e più forte in questi termini: « Oggi ho un grande desiderio di trarre completamente fuori di me, scrivendo, tutto il mio stato ansioso, e, così come viene dalla profondità, di introdurlo nella profondità della carta, o di metterlo per iscritto, in modo tale da poter introdurre interamente in me la cosa scritta » (8 dicembre 1911)¹.

Per quanto cupa possa diventare, questa speranza non si smentirà mai totalmente, e si troveranno sempre a tutte le epoche, nel suo *Diario*, note di questo genere: « La fermezza che mi apporta la più piccola scrittura è indubitabile e meravigliosa. Lo sguardo col quale ieri durante la passeggiata abbracciavo tutto in una sola visione! » (27 novembre 1913). Scrivere non è in quel momento un richiamo, l'attesa della grazia o un oscuro adempimento profetico, ma qualcosa di più semplice, di più im-

¹ Kafka aggiunge: « Non è un desiderio artistico ».

mediatamente urgente: la speranza di non sprofondare o più esattamente di sprofondare più presto di se stesso e così riprendersi all'ultimo momento. Dovere più incalzante dunque di qualsiasi altro, e che lo porta a scrivere il 31 luglio 1914 queste parole notevoli: « Non ho tempo. È la mobilitazione generale. K. e P. sono richiamati. Ora ricevo il salario della solitudine. E nonostante tutto appena un salario. La solitudine non porta che castighi. Non importa, io sono poco toccato da questa miseria e più risoluto che mai... Scriverò a dispetto di tutto, a qualsiasi prezzo: è la mia lotta per la sopravvivenza ».

Cambiamento di prospettiva.

È lo sconvolgimento della guerra, ma più ancora la crisi aperta dal suo fidanzamento, il movimento e l'approfondimento della scrittura, le difficoltà che vi incontra, è la sua sfortunata situazione in generale che a poco a poco getta nuova luce sull'esistenza in lui dello scrittore. Questo cambiamento non è mai affermato, non si risolve in una decisione, è soltanto una prospettiva indistinta, ma vi sono tuttavia certi indizi: nel 1914, per esempio, egli è ancora teso appassionatamente, disperatamente verso il solo scopo di trovare qualche momento per scrivere, ottenere quindici giorni di permesso che saranno impiegati unicamente a scrivere, subordinare tutto a questa sola, a questa suprema esigenza, scrivere. Ma nel 1916, se chiede ancora un permesso, è per arruolarsi. « Il dovere immediato è senza condizione: diventare soldato », progetto che non avrà seguito, ma non importa; il desiderio che ne è il centro mostra quanto Kafka sia già lontano da « Scriverò a dispetto di tutto » del 31 luglio 1914. Più tardi, penserà seriamente ad unirsi ai pionieri del sionismo per andarsene in Palestina. Dice a Janouch: « Sognavo di partire per la Palestina come operaio o come lavoratore agricolo ». « Abbandonereste tutto qui? » « Tutto, per trovare una vita piena di senso nella sicurezza e nella bellezza ». Ma poiché Kafka è già malato, il sogno rimane tale, e non sapremo mai se egli avrebbe potuto, come un altro Rimbaud, rinunciare alla sua sola vocazione per amore di un deserto in cui trovare la sicurezza di una vita giustificata e neppure se ve l'avrebbe trovata. Di tutti i tentativi che compie per orientare diversamente la sua vita, egli stesso dirà che sono stati soltanto degli sforzi lasciati in tronco, come tanti raggi che rendono irto di punte il centro di quel cerchio incompiuto che è la sua vita. Nel 1922, enumera tutti i suoi progetti e non vede che sconfitte: pianoforte, violino, lingue, studi germanici, antisionismo, sionismo, studi ebraici, giardinaggio, lavori in legno, letteratura, tentativi di

matrimonio, abitazione indipendente, e aggiunge: « Quando mi è accaduto di spingere il raggio un po' più lontano del solito, studi di diritto o fidanzamento, tutto era più brutto di quel più che rappresentava il mio sforzo per andare più lontano » (23 gennaio 1922).

Non sarebbe ragionevole trarre da appunti occasionali le affermazioni assolute che essi contengono e benché lui stesso lo dimentichi qui, non si può dimenticare che Kafka non ha mai cessato di scrivere, che scriverà sino alla fine. Ma resta il fatto che fra il giovane che diceva parlando all'uomo che considerava suo futuro suocero: « Non sono niente altro che letteratura e non posso e non voglio essere niente altro » e l'uomo maturo che, dieci anni più tardi, mette la letteratura sullo stesso piano dei suoi piccoli tentativi di giardinaggio, la differenza interiore è grande, anche se esteriormente la forza dello scrivere rimane la stessa, anzi ci sembra, verso la fine si è fatta più rigorosa e più giusta, poiché è quella a cui dobbiamo *Il Castello*.

Da che cosa deriva questa differenza? Dirlo, sarebbe impadronirsi della vita interiore di un uomo infinitamente riservato, segreto persino ai suoi amici e d'altronde poco accessibile anche a se stesso. Nessuno può pretendere di ridurre ad un certo numero di affermazioni precise ciò che non poteva per lui giungere alla trasparenza di una parola comprensibile. Occorrerebbe inoltre una comunanza di intenzioni, il che non è possibile. Almeno, non si commetteranno senza dubbio errori esteriori dicendo che, benché la sua fiducia nei poteri dell'arte sia spesso rimasta grande, la sua fiducia nei propri poteri, sempre più messa alla prova, lo illumina pure su questa prova, sulla sua esigenza, lo illumina soprattutto su ciò che egli stesso esige dall'arte: non più dare alla sua persona realtà o coerenza, cioè salvarlo dalla malattia, ma salvarlo dalla perdizione, e quando Kafka sentirà che, bandito da questo mondo reale, è forse già cittadino di un altro mondo in cui deve lottare non soltanto per se stesso, ma anche per quest'altro mondo, allora scrivere non gli sembrerà più che un mezzo di lotta talvolta deludente, talvolta meraviglioso, che egli può perdere senza perdere tutto.

Si confrontino questi due appunti; il primo è del gennaio 1912: « Devo riconoscere in me un'ottima concentrazione sull'attività letteraria. Quando il mio organismo si è reso conto che scrivere era la direzione più feconda del mio essere, tutto si è volto a questo scopo, e sono state abbandonate tutte le capacità di altro ordine, quelle che hanno per oggetto i piaceri del sesso, del bere, del mangiare, della meditazione filosofica e, soprattutto, la musica. Sono dimagrito in tutte queste direzioni. Era necessario, perché le mie forze, anche riunite, erano così scarse che potevano raggiungere soltanto a metà il fine di scrivere... La compensa-

zione di tutto ciò è chiara. Mi basterà rifiutare il lavoro d'ufficio — poiché il mio sviluppo è compiuto e io stesso non ho più niente da sacrificare, per quanto possa vedere — per cominciare la mia vita reale nella quale il mio volto potrà infine invecchiare in un modo naturale secondo i progressi del mio lavoro ». La leggerezza dell'ironia non deve certo trarci in inganno, leggerezza o noncuranza pur sempre sensibile, e che chiariscono per contrasto la tensione di quest'altro appunto, il cui senso è apparentemente lo stesso (in data 6 agosto 1914): « Dal punto di vista della letteratura, il mio destino è molto semplice. Il sentimento che mi porta a rappresentare la mia vita interiore piena di sogni ha ricacciato tutto il resto nell'accessorio, e tutto ciò si è terribilmente intristito, non cessa di intristirsi. Nient'altro potrà mai soddisfarmi. Ma ora la mia forza di rappresentazione sfugge a tutti i calcoli; forse essa è sparita per sempre; forse ritornerà ancora, un giorno; le circostanze della mia vita non le sono naturalmente favorevoli. Mi succede così di vacillare, di slanciarmi senza posa verso la cima della montagna dove riesco appena a trattenermi un istante. Anche altri vacillano, ma in regioni più basse, con forze più grandi; se rischiano di cadere, li sostiene un congiunto, che cammina vicino a loro con questo scopo. Ma io, è là in alto che vacillo; disgraziatamente non è la morte, ma sono gli eterni tormenti del Morire ».

Qui si incrociano tre movimenti. Una affermazione, « nient'altro (all'infuori della letteratura) potrà soddisfarmi ». Un dubbio su se stesso, legato all'essenza inesorabilmente incerta delle sue capacità, che « sventano tutti i calcoli ». La sensazione che questa incertezza — il fatto che scrivere non è mai un potere di cui si dispone — appartiene a quel che c'è di estremo nell'opera, esigenza centrale, mortale, che « non è disgraziatamente la morte », che è la morte, ma tenuta a distanza, « gli eterni tormenti del Morire ».

Si può dire che questi tre movimenti costituiscono, per le loro vicissitudini, la prova che esaurisce in Kafka la fedeltà alla sua « sola vocazione », che, coincidendo con le preoccupazioni religiose, lo porta a leggere in questa unica esigenza una cosa diversa, un'altra esigenza che tende a subordinarla, almeno a trasformarla. Più Kafka scrive, meno è sicuro di scrivere. Talvolta, egli tenta di assicurarsi pensando che « se una volta si è ricevuta la conoscenza della scrittura, questa non può più venir meno né annientarsi, ma che anche, sebbene molto raramente, nasce qualcosa che oltrepassa la misura ». Consolazione senza forza: più scrive, più si avvicina a quel punto estremo a cui l'opera tende come alla propria origine, ma che colui che l'intuisce può guardare soltanto come la profondità vuota dell'indefinito. « Non posso più continuare a scrivere. Sono arrivato al limite definitivo, davanti al quale devo forse restare

di nuovo per anni, prima di poter ricominciare un nuovo racconto che di nuovo resterà incompiuto. Questo destino mi perseguita» (30 novembre 1914).

Sembra che nel 1915-16, per vano che sia il voler datare un movimento che sfugge al tempo, si compia il cambiamento di prospettiva. Kafka si è riconciliato con la ex fidanzata, e queste relazioni che porteranno nel 1917 a un nuovo fidanzamento, e poi subito dopo termineranno con la malattia che si manifesta proprio allora, lo gettano in tormenti che non riesce a superare. Scopre ogni giorno di più che non sa vivere da solo e che non sa vivere con altri. Ciò che vi è di colpevole nella sua situazione, nella sua esistenza lasciata in balia di quel che chiama i vizi burocratici, spilorceria, indecisione, spirito di calcolo, lo assale e lo ossessiona. A questa burocrazia, costi quel che costi, bisogna sfuggire, e non può più contare, a tale scopo, sulla letteratura, perché questo lavoro sfugge, perché questo lavoro ha la sua parte nell'impostura dell'irresponsabilità, perché il lavoro esige la solitudine, ma è anche annientato da essa. Da ciò, la decisione: «Diventerò soldato». Nello stesso tempo appaiono nel *Diario* allusioni all'Antico Testamento, si fanno sentire le grida disperate di un uomo perduto: «Prendimi tra le tue braccia, è il baratro, accogliami nel baratro; se adesso rifiuti, allora più tardi». «Prendimi, prendimi, io non sono che un intreccio di follia e di dolore». «Abbi pietà di me, io sono peccatore in tutte le pieghe del mio essere... Non rigettarmi fra coloro che sono perduti».

Sono stati tradotti una volta in francese alcuni di quei testi con l'aggiunta della parola «Dio», che non vi figura. La parola Dio non appare nel *Diario* quasi mai, e mai in modo significativo¹. Ciò non vuol dire che queste invocazioni, nella loro incertezza, non abbiano un indirizzo religioso, ma che occorre che esse conservino la forza di questa incertezza e che non privino Kafka del senso di riserva di cui ha sempre dato prova verso ciò che per lui era più importante. Quelle parole di angoscia sono del luglio 1916 e corrispondono a un soggiorno a Marienbad con F. B. Un anno più tardi, comunque egli è di nuovo fidanzato; un mese più tardi, sputa sangue; in settembre lascia Praga, ma la malattia è ancora di modeste proporzioni e diventerà una seria minaccia soltanto a partire dal 1922 (almeno così sembra). Ancora nel 1917, scrive gli *Aforismi*, unico testo in cui l'affermazione spirituale (sotto una forma generale, che non lo concerne particolarmente) sfugge talvolta alla prova di una trascendenza negativa.

¹ Tuttavia, il 10 febbraio 1922, si legge questa nota: «Neuer Angriff von G.»; senza dubbio bisogna leggere: «Nuovo attacco di Dio».

Per gli anni che seguono, il *Diario* manca quasi completamente. Non una parola nel 1918. Alcune righe nel 1919, anno in cui si fidanza per sei mesi con una ragazza della quale non sappiamo quasi niente. Nel 1920 incontra Milena Jesenska, una giovane boema, sensibile, intelligente, capace di una grande libertà di spirito e di passione, alla quale per due anni è legato da un sentimento violento, all'inizio pieno di speranza e di felicità, più tardi votato all'angoscia. Il *Diario* si fa di nuovo più fitto nel 1921 e soprattutto nel 1922 quando le traversie di questa amicizia, mentre la malattia si aggrava, lo portano a un punto di tensione in cui il suo spirito sembra oscillare fra la follia e la decisione di salvezza. A questo punto bisogna fare due lunghe citazioni. Il primo testo è datato 28 gennaio 1922:

« Un poco incosciente, stanco di slittare. Vi sono ancora delle armi, così raramente usate, e io mi faccio strada così difficilmente verso di esse, perché non conosco la gioia di servirmene, perché, da fanciullo, non ho imparato a farlo. Non l'ho imparato non soltanto "per colpa del padre", ma anche perché ho voluto distruggere "il riposo", turbare l'equilibrio, e perché, di conseguenza, non avevo il diritto di lasciare rinascere da una parte qualcuno che mi sforzavo di seppellire dall'altra. È vero, me ne ritorno là alla "colpa", perché volevo uscire dal mondo? Perché "lui" non mi lasciava vivere nel mondo, nel suo mondo. Naturalmente, oggi, non posso giudicare così chiaramente, poiché ora sono già cittadino di questo altro mondo che ha col mondo abituale lo stesso rapporto che ha il deserto con le terre coltivate (per quarant'anni ho errato fuori della terra di Canaan) ed è come se, volgendomi indietro, io guardassi da straniero; senza dubbio, in quest'altro mondo, non sono che il più piccolo e il più ansioso (ho portato questo con me, è l'eredità paterna) e se sono capace di vivere laggiù, è soltanto in ragione dell'organizzazione particolare a laggiù e secondo la quale, anche per i più infimi, ci sono elevazioni folgoranti e naturalmente anche degradazioni che durano migliaia d'anni e come sotto il peso di tutto il mare. A dispetto di tutto, non devo essere riconoscente? Non mi sarebbe stato necessario trovare la strada per venire fino qui? Non avrebbe potuto capitarmi che l'"esilio" in quel mondo, unito all'esclusione in questo mondo, mi schiacciasse contro la frontiera? E non è forse grazie alla forza di mio padre che l'espulsione è stata tanto forte perché niente potesse resisterele (ad essa, non a me)? È vero, è come il viaggio a ritroso nel deserto, con la vicinanza continua del deserto e le speranze infantili (specialmente per quello che concerne le donne): "Non sono forse ancora a Canaan?", e nel frattempo sono già da lungo tempo nel deserto e ci sono soltanto le visioni della disperazione, soprattutto nei tempi in cui, anche laggiù, io sono il più miserabile

di tutti, e bisogna che Canaan si offra come l'unica Terra promessa, perché non c'è una terza terra per gli uomini ».

Il secondo testo porta la data del giorno dopo:

« Attacchi durante il cammino, la sera, nella neve. Sempre la mescolanza delle rappresentazioni, press'a poco così: in questo mondo la situazione sarebbe spaventosa, qui, solo a Spindlermühle, inoltre su una strada abbandonata dove non si smette mai di far passi falsi nell'oscurità, nella neve; una strada priva di senso, senza scopo terrestre (porta al ponte? perché laggiù? d'altronde non l'ho neppure raggiunto); e in quel luogo, io stesso abbandonato (non posso considerare il medico come un aiuto personale, non me lo sono guadagnato per i miei meriti, in fondo ho con lui soltanto rapporti d'onorario), incapace d'essere conosciuto da qualcuno, incapace di sopportare una conoscenza, in fondo pieno di uno stupore infinito davanti ad una società gaia e davanti a dei genitori con i loro bambini (all'albergo, naturalmente, non c'è molta gaiezza, non arriverò a dire che ne sono la causa, nella mia qualità d'uomo "dall'ombra troppo grande", ma effettivamente la mia ombra è troppo grande, e con un nuovo stupore constatato la forza di resistenza, l'ostinazione di certi esseri a voler vivere "malgrado tutto" in quest'ombra, proprio in essa; ma qui si aggiunge un'altra cosa della quale rimane da parlare); inoltre, abbandonato non soltanto qui, ma in generale, anche a Praga, il mio "paese natale", e non abbandonato dagli uomini, e non sarebbe questa la cosa peggiore, fintanto che vivo potrei correre loro appresso, ma abbandonato da me in rapporto agli esseri, dalla mia forza in rapporto agli esseri; io sono grato a coloro che amano ma non posso amare, sono troppo lontano, sono escluso; senza dubbio, poiché sono tuttavia un essere umano, e poiché le radici vogliono del nutrimento, ho là "in basso" (o in alto) i miei rappresentanti, dei commedianti lamentevoli e insufficienti, che mi bastano (è vero, non mi bastano in alcun modo ed è per questo che sono così abbandonato), che mi bastano per la sola ragione che il mio principale nutrimento viene da altre radici in una altra aria, e queste radici sono pure lamentevoli, ma tuttavia sono più capaci di vita. Ciò mi conduce alla mescolanza delle rappresentazioni. Se tutto fosse così come sembra sul cammino nella neve, sarebbe spaventoso, io sarei perduto, non intendendo ciò come una minaccia ma come una esecuzione immediata. Ma io sono altrove. Soltanto, la forza di attrazione del mondo degli uomini è mostruosa, in un istante può far dimenticare tutto. Ma grande è anche la forza d'attrazione del mio mondo, coloro che mi amano mi amano, perché sono "abbandonato", e non forse come "vacuum" di Weiss, ma perché sentono che in tempi felici, su un altro piano, ho la libertà di movimento che mi manca qui completamente ».

L'esperienza positiva.

Commentare queste pagine sembra superfluo. Bisogna tuttavia osservare come, a questa data, la privazione del mondo si capovolge in una esperienza positiva¹, quella di un altro mondo, di cui è già cittadino, in cui non è certamente che il più piccolo e il più ansioso, ma conosce anche elevazioni folgoranti, dove dispone di una libertà che dagli uomini è intuita nel suo valore e subita nel suo prestigio. Tuttavia, per non alterare il senso di tali immagini, è necessario leggerle non soltanto nella prospettiva cristiana comune (per cui c'è questo mondo, poi il mondo dell'aldilà, il solo che avrebbe valore, realtà e gloria), ma sempre dal punto di vista di « Abramo », poiché, in ogni modo, per Kafka, essere escluso dal mondo vuol dire essere escluso da Canaan, errare nel deserto, ed è questa situazione che rende la sua lotta patetica e la sua speranza disperata, come se, gettato fuori dal mondo, nell'errore della migrazione infinita, gli occorresse lottare senza posa per fare di questo « di fuori » un altro mondo e di questo errore il principio e l'origine di una nuova libertà. Una lotta senza via d'uscita e senza certezza, dove ciò che gli è necessario conquistare è la sua perdita, e la verità dell'esilio e il ritorno nel seno stesso della dispersione. Una lotta che va accostata a profonde speculazioni ebraiche, quando, soprattutto in seguito all'espulsione dalla Spagna, gli spiriti religiosi tentano di superare l'esilio spingendolo al suo estremo².

Kafka ha fatto chiaramente allusione a « tutta questa letteratura »

¹ Certe lettere a Milena alludono anche a ciò che per lui vi è di ignoto in questo movimento terribile (si vedano gli studi apparsi nella «Nouvelle N.R.F.»: *Kafka et Brod* e *L'échec de Milena*, ottobre e novembre 1954).

² Bisogna, a questo proposito, rinviare al libro di G. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*: «Gli orrori dell'Esilio influenzarono la dottrina cabalistica della metempsirosi che guadagnò allora una immensa popolarità insistendo sulle diverse tappe dell'esilio dell'anima. Il destino più temibile che possa abbattersi sull'anima, molto più orribile dei tormenti dell'inferno, era d'essere "rifiutata" o "messa a nudo", stato che esclude o la reviviscenza o persino l'ammissione all'inferno... La privazione assoluta di un focolare fu il simbolo sinistro di una empietà assoluta, di una degradazione morale e spirituale estrema. L'unione con Dio o l'esilio assoluto diventarono i due poli fra i quali si elaborò un sistema che offriva agli ebrei la possibilità di vivere sotto la dominazione di un regime che cerca di distruggere le forze dell'Esilio». E ancora: «Vi era un ardente desiderio di superare l'Esilio aggravando i suoi tormenti, assaporando la sua amarezza all'estremo (fino alla notte della Chekhina stessa)...» (p. 267). Che il tema della *Metamorfosi* (così come le ossessionanti finzioni dell'animalità) sia una reminiscenza, un'allusione alla tradizione della metempsirosi cabalistica, si può immaginare, anche se non è sicuro che «Samsa» sia un ricordo di «samsara» (Kafka e Samsa sono nomi apparentati, ma Kafka rifiuta questo accostamento). Kafka afferma talvolta che non è ancora nato: «L'esitazione davanti alla nascita: se c'è una tras migrazione delle anime, allora non sono ancora al più basso stadio; la mia vita è l'esitazione davanti alla nascita» (24 gennaio 1922). Ricordiamo che, in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Raban, l'eroe di questo racconto giovanile, esprime, per gioco, il desiderio di diventare un insetto (*Käfer*) che potrebbe ozare a letto e sottrarsi ai doveri spiacevoli della comunità. Il «guscio» della solitudine sembra così l'immagine che si sarebbe animata nel tema impressionante della *Metamorfosi*.

(la sua) come a « una nuova Cabala », « una nuova dottrina segreta » che « avrebbe potuto svilupparsi » « se nel frattempo non fosse sopraggiunto il sionismo » (16 gennaio 1922). E si comprende meglio perché egli sia contemporaneamente sionista e antisionista. Il sionismo è la guarigione dall'esilio; l'affermazione che il soggiorno terrestre è possibile, che il popolo ebraico non ha per dimora soltanto un libro, la Bibbia, ma la terra e non più la dispersione nel tempo. Questa riconciliazione, Kafka la vuole profondamente, la vuole anche se ne è escluso, perché la grandezza di questa giusta coscienza è sempre stata di sperare per gli altri piuttosto che per se stesso e di non fare della propria disgrazia personale la misura dell'infelicità comune. « Magnifico, tutto ciò; eccetto che per me e con ragione ». Ma a tale verità egli non appartiene, ed è per questo che gli occorre essere antisionista per se stesso, pena la condanna all'esecuzione immediata e alla disperazione dell'empietà assoluta. Egli appartiene già all'altra riva e la sua migrazione non consiste nell'avvicinarsi a Canaan, ma nell'avvicinarsi al deserto, alla verità del deserto, nell'andare sempre più lontano in quella direzione, anche quando, caduto in disgrazia pure in quest'altro mondo e tentato ancora dalle gioie del mondo reale (« specialmente per quello che concerne le donne »: è una chiara allusione a Milena), tenta di persuadersi che resta forse ancora in Canaan. Se non fosse antisionista per se stesso (ciò è detto naturalmente soltanto come immagine), se non ci fosse che questo mondo, allora « la situazione sarebbe spaventosa », allora sarebbe perduto immediatamente. Ma è « altro », e se la forza d'attrazione del mondo umano resta tanto grande da riportarlo fino alle frontiere e di tenerlo lì come schiacciato, non meno grande è la forza d'attrazione del suo proprio mondo, quello in cui è libero, in una libertà di cui parla con un fremito e un accento d'autorità profetica che contrasta con la sua modestia abituale.

Non si può mettere in dubbio che quest'altro mondo abbia qualcosa a vedere con l'attività letteraria, e la prova è che Kafka, se parla della « nuova Cabala », ne parla precisamente a proposito di « tutta questa letteratura ». Ma che l'esigenza, la verità di questo altro mondo superi ormai, ai suoi occhi, l'esigenza dell'opera, non si esaurisca in essa e non si compia che imperfettamente in essa, anche ciò si può intuire. Quando scrivere diviene « forma di preghiera », vi sono senza dubbio altre forme, e anche se, per effetto di questo mondo infelice, non ve ne fossero affatto, scrivere, da questo punto di vista, cessa d'essere l'avvicinamento all'opera per divenire l'attesa del solo momento di grazia che Kafka ammette di voler cogliere, dove non occorrerà più scrivere. A Janouch che gli dice: « La poesia tenderebbe dunque alla religione? » egli risponde: « Non dirò questo, ma alla preghiera sicuramente » e, opponendo

letteratura e poesia, aggiunge: « La letteratura si sforza di mettere le cose in una luce piacevole; il poeta è costretto ad elevarle nel regno della verità, della purezza e della durata ». Risposta significativa, poiché corrisponde a una nota del *Diario* in cui Kafka si domanda quale gioia possa riservargli ancora lo scrivere: « Posso ancora ricavare una soddisfazione momentanea da lavori come *Il medico di campagna*, supponendo che io possa ancora riuscire in qualche cosa di simile (molto inverosimilmente). Ma, felicità soltanto nel caso in cui potessi innalzare il mondo nel puro, nel vero e nell'inalterabile » (25 settembre 1917). L'esigenza « idealista » o « spirituale » diviene qui categorica. Scrivere, sì, scrivere ancora, ma soltanto per « elevare nella vita infinita ciò che è deteriorabile e isolato, nel dominio della legge ciò che appartiene al caso », come dice ancora a Janouch. Ma ben presto si pone la questione: è dunque possibile? è così sicuro che scrivere non appartenga al male? e la consolazione della scrittura non sarebbe una illusione, un'illusione pericolosa che bisogna evitare? « Dà innegabilmente una certa felicità il poter scrivere quietamente: *soffocare è terribile al di là di ogni pensiero*. È vero, *al di là di ogni pensiero*, in modo che è di nuovo come se non ci fosse niente di scritto » (20 dicembre 1921). E la più umile realtà del mondo non ha forse una consistenza che manca all'opera più forte: « Mancanza d'indipendenza del fatto di scrivere: dipende dalla serva che fa fuoco, dal gatto che si scalda presso la stufa, persino da quel povero vecchio che si riscalda. Tutti sono adempimenti autonomi, che hanno la loro legge propria; soltanto lo scrivere è privato di ogni soccorso, non si fissa in se stesso, è beffa e disperazione » (6 dicembre 1921). Smorfia, smorfia del viso che arretra davanti alla luce, « una difesa del nulla, una cauzione del nulla, un soffio di gaiezza prestato al nulla », questo è l'arte.

Tuttavia, se la fiducia dei suoi giovani anni lascia il posto ad una visione più rigorosa, resta il fatto che, nei suoi momenti più difficili, quando sembra minacciato persino nella sua integrità, quando subisce dalla parte dell'ignoto attacchi quasi sensibili (« Come ci spia, per esempio nella strada per andare dal dottore, laggiù, costantemente »), anche allora, continua a vedere nel suo lavoro non ciò che lo minaccia, ma ciò che può aiutarlo, aprirgli la decisione della salvezza: « La consolazione della scrittura, ragguardevole, misteriosa, forse pericolosa, forse salvatrice: è saltare fuori dalla fila degli assassini, osservazione che è atto [*Tat-Beobachtung*, l'osservazione che è diventata atto]. Vi è osservazione-atto nella misura in cui si crea una più alta specie di osservazione, più alta, non più acuta, e più essa è alta, inaccessibile alla "fila" [degli assassini], meno è dipendente, più segue le leggi proprie del suo movimento, più il suo cammino sale, felicemente, sfuggendo a tutti i calcoli » (27 gennaio

1922). Qui, la letteratura si annuncia come il potere che libera, la forza che allontana l'oppressione del mondo, quel mondo «dove ogni cosa si sente stretta alla gola», è il passaggio liberatore dall'«Io» all'«Egli», dall'osservazione di se stesso che è stata il tormento di Kafka a una osservazione più alta, oltre una realtà mortale, verso l'altro mondo, il mondo della libertà.

Perché l'arte è, non è giustificata.

Ci si può chiedere: perché questa fiducia? Si può rispondere pensando che Kafka appartiene a una tradizione in cui quel che c'è di più alto si esprime in un libro che è scrittura per eccellenza¹, tradizione dove esperienze estatiche sono state condotte a partire dalla combinazione e dalla manipolazione delle lettere, dove è detto che il mondo delle lettere, quelle dell'alfabeto, è il vero mondo della beatitudine². Scrivere è scongiurare gli spiriti, è forse liberarli contro di noi, ma questo pericolo appartiene all'essenza della potenza che libera³. Tuttavia Kafka non era uno spirito «superstizioso», c'era in lui una fredda lucidità che gli faceva dire a Brod, alla uscita di celebrazioni assidiche: «Veramente, era press'a poco come in una tribù negra, grossolane superstizioni»⁴. Non bisognerebbe dunque attenersi a spiegazioni, forse giuste, ma che, almeno, non ci lasciano comprendere perché, così sensibile allo smarrimento che costituisce ciascuno dei suoi procedimenti, Kafka si abbandonò con tanta fede all'errore essenziale, costituito dalla scrittura. Anche qui, non sarebbe sufficiente ricordare che, fin dalla sua infanzia, ha subito straordinariamente l'influenza di artisti come Goethe e come Flaubert, che egli era spesso pronto a mettere al di sopra di tutti perché essi mettevano la loro arte al di sopra di tutto. Senza dubbio, da questa concezione, Kafka nel suo in-

¹ Kafka dice a Janouch che «il compito del poeta è un compito profetico: la parola giusta conduce; la parola che non è giusta seduce; non è un caso se la Bibbia si chiama la Scrittura».

² Da ciò anche la condanna impietosa (che colpisce lui stesso) da Kafka portata contro gli scrittori ebrei che si servono della lingua tedesca.

³ «Ma che ne è di questo fatto stesso: essere poeta? L'atto di scrivere è un dono, un dono silenzioso e misterioso. Ma il suo prezzo? Nella notte, la risposta scoppia sempre davanti ai miei occhi con un'abbagliante chiarezza: è il salario ricevuto dalle potenze diaboliche che abbiamo servite. Quando abbandoniamo alle forze oscure, questo scatenamento di potenze tenute abitualmente al margine, quante strette impure e tutto ciò che di altro avviene ancora nelle profondità, se ne sa ancora qualcosa, in alto, quando si scrivono delle storie, in piena luce, in pieno sole?... La superficie ne conserva qualche traccia? Forse c'è ancora un altro modo di scrivere? Per me, io non conosco che questo, in tutti dove l'angoscia mi tormenta al limitare del sonno» (citato da Brod).

⁴ Ma, in seguito, Kafka sembra esser diventato sempre più attento a questa forma di devozione. Dora Dymant apparteneva a «una famiglia ebrea assidica molto stimata». E Martin Buber l'ha forse influenzato.

timo non si è mai allontanato completamente, ma se la passione dell'arte è stata fin dall'inizio così forte e gli è sembrata per così lungo tempo salutare, è perché, dall'inizio, e per « colpa del padre », si è trovato gettato fuori dal mondo, condannato a una solitudine della quale non doveva dunque rendere responsabile la letteratura, ma piuttosto ringraziarla di avere illuminata questa solitudine, di averla fecondata e aperta su un altro mondo.

Si può dire che la sua disputa col padre abbia per lui rigettato nell'ombra la faccia negativa dell'esperienza letteraria. Anche quando vede che il suo lavoro esige che egli deperisca, anche quando più gravemente vede l'opposizione tra il suo lavoro e il suo matrimonio, non ne conclude affatto che c'è nel lavoro una potenza mortale, una parola che pronuncia l'« esilio » e condanna al deserto. Non arriva a questa conclusione, perché, fin dall'inizio, il mondo è stato perduto per lui, l'esistenza reale gli è stata tolta, o non gli è mai stata data, e quando di nuovo parla del suo esilio, dell'impossibilità di sottrarsi, dirà: « Ho l'impressione di non essere venuto qui, ma, già da piccolo, essere stato spinto, poi legato laggiù con catene » (24 gennaio 1922). L'arte non gli ha dato questa infelicità, non vi ha neppure contribuito, invece lo ha illuminato come « la coscienza dell'infelicità », la sua nuova dimensione.

L'arte è anzitutto la coscienza dell'infelicità, non la sua compensazione. Il rigore di Kafka, la sua fedeltà all'esigenza dell'opera, la sua fedeltà all'esigenza dell'infelicità, gli hanno risparmiato quel paradiso delle finzioni in cui si compiacciono tanti deboli artisti che la vita ha delusi. L'arte non ha per oggetto dei sogni, né delle « costruzioni ». Ma non descrive neppure la verità: la verità non ha da essere conosciuta né descritta, non può nemmeno conoscersi essa stessa, come la salvezza terrestre chiede di essere attuata e non interrogata né figurata. In questo senso, non c'è alcun posto per l'arte: il monismo rigoroso esclude tutti gli idoli. Ma, in questo stesso senso, se l'arte non è giustificata in generale, lo è almeno per il solo Kafka, poiché l'arte è legata, precisamente come lo è Kafka, a ciò che è « fuori » del mondo ed esprime la profondità di questo di fuori senza intimità e senza riposo, ciò che sorge quando, anche con noi, anche con la nostra morte, non abbiamo più rapporti di possibilità. L'arte è la coscienza di « questa infelicità ». Descrive la situazione di colui che si è perduto, che non può più dire « io », che nello stesso movimento ha perduto il mondo, la verità del mondo, e appartiene all'esilio, a quel *tempo dell'angoscia* in cui, come dice Hölderlin, gli dei non sono più e non sono ancora. Ciò non significa che l'arte affermi un altro mondo, se è vero che ha la sua origine non in un altro mondo, ma nell'altro di ogni mondo (è su questo punto, come si vede — nelle note che traducono la sua esperienza

religiosa piuttosto che nella sua opera – che Kafka compie o è pronto a compiere il salto che l'arte non autorizza)¹.

Kafka oscilla pateticamente. Talora sembra fare di tutto per crearsi una permanenza tra gli uomini, e ciò « ha una potenza d'attrazione mostruosa ». Cerca di fidanzarsi, fa del giardinaggio, si esercita a lavori manuali, pensa alla Palestina, si procura un alloggio a Praga per conquistare non soltanto la solitudine ma l'indipendenza di un uomo maturo e vivo. Su questo piano, la disputa col padre resta essenziale e tutte le nuove note del *Diario* lo confermano, dimostrano che Kafka non si nasconde niente di ciò che la psicanalisi potrebbe svelargli. La sua dipendenza nei riguardi della famiglia non soltanto l'ha reso debole, estraneo ai compiti virili (così egli afferma), ma poiché questa dipendenza gli fa orrore, essa gli rende insopportabili anche tutte le forme di dipendenza, e, tanto per cominciare, il matrimonio che gli ricorda con disgusto quello dei suoi genitori², la vita di famiglia di cui vorrebbe liberarsi, ma volendo anche impegnarsi, poiché è l'adempimento della legge, è la verità, quella del padre, che lo attira nella stessa misura che egli la respinge, in modo che « realmente io sto in piedi davanti alla mia famiglia e senza posa nel suo cerchio brandisco coltelli per ferirla ma nello stesso tempo per difenderla ». « Questo da una parte ».

Ma d'altra parte, vede sempre più, e la malattia naturalmente l'aiuta in ciò, di appartenere all'altra riva; e in quanto esiliato, di non dovere giocare d'astuzia con questo esilio, né rimanere passivamente rivolto e come schiacciato contro le sue frontiere, verso una realtà dalla quale si sente escluso, e dove non ha mai soggiornato, perché non è nato ancora. La nuova prospettiva potrebbe essere soltanto quella della disperazione assoluta, del nichilismo che troppo facilmente gli viene attribuito. Come negare che l'angoscia sia il suo elemento? è la sua dimora e il suo « tempo ». Ma questa angoscia non è mai senza speranza; questa speranza spesso non è che il tormento dell'angoscia, non ciò che dà la speranza, ma ciò

¹ Kafka non si esime dal denunciare ciò che vi è di allettante, di facilità allettante, nella distinzione troppo determinata di questi due mondi: « Di solito la divisione (di questi due mondi) mi sembra troppo determinata, pericolosa nella sua determinazione, triste e troppo dominatrice » (30 gennaio 1922).

² Bisogna citare almeno quel passaggio di una minuta di lettera alla sua fidanzata dove precisa con la più grande lucidità i suoi rapporti con la famiglia: « Ma provengo dai miei genitori, sono legato ad essi così come alle mie sorelle da vincoli di sangue; nella vita corrente e poiché mi dedico ai miei scopi personali, non sento questo legame, ma in fondo per me ciò ha più valore di quanto non mi renda conto. Talora inseguo ciò anche col mio odio: la vista del letto coniugale, delle lenzuola che hanno servito, delle camicie da notte distese con cura, mi fa venir voglia di vomitare, mi tira fuori tutto quello che ho dentro; è come se non fossi nato definitivamente, come se venissi sempre al mondo fuori da questa vita oscura in questa camera oscura, come se avessi sempre di nuovo bisogno di cercare la conferma di me stesso, come se fossi, almeno in una certa misura, indissolubilmente legato a queste cose ripugnanti; questo impaccia ancora i miei piedi che vorrebbero correre, essi sono ancora ficcati nell'informe poltiglia originale » (18 ottobre 1916).

che impedisce che ci si sazi perfino della disperazione, ciò che fa che, « condannati a farla finita, si è anche condannati a difendersi fino alla fine » e forse allora destinati a capovolgere la condanna in liberazione. Nella nuova prospettiva dell'angoscia, l'essenziale è di non voltarsi verso Canaan. La migrazione ha per meta il deserto, ed è la vicinanza del deserto che è ora la vera Terra Promessa. « È laggiù che tu mi conduci? » Sì, è laggiù. Ma dove è, laggiù? Non è mai in vista, il deserto è ancora meno sicuro del mondo, non è altro che la vicinanza del deserto, e, in quella terra dell'errore, non si è mai « qui », si è sempre « lontano da qui ». E tuttavia, in quella regione dove mancano le condizioni per un vero soggiorno, dove bisogna vivere in una separazione incomprensibile, in una esclusione dalla quale si è in qualche modo esclusi come si è esclusi da se stessi, in quella regione dell'errore perché non vi si fa nient'altro che errare senza fine, sussiste una tensione, la possibilità stessa d'errare, d'andare fino al fondo dell'errore, di avvicinarsi al suo termine, di trasformare ciò che è un camminare senza meta nella certezza della meta senza cammino.

Il passo fuori dal vero: l'agrimensore.

Sappiamo che, di un tale passo, la storia dell'agrimensore rappresenta l'immagine più impressionante. Fin dall'inizio, questo eroe dell'ostinazione inflessibile ci è descritto come colui che ha rinunciato per sempre al suo mondo, al suo paese natale, alla vita dove sono moglie e figli. Dall'inizio, è dunque fuori della salvezza, appartiene all'esilio, il luogo in cui non soltanto egli non è in casa sua, ma è fuori di se stesso, è nel di fuori stesso, una regione priva assolutamente d'intimità, in cui gli esseri sembrano assenti, in cui tutto ciò che si crede di afferrare sparisce. La difficoltà tragica dell'impresa, è che, in un tale mondo dell'esclusione e della separazione radicale, tutto è falso e inautentico non appena uno ci si ferma, tutto vi manca dal momento in cui ci si appoggia, ma frattanto il fondo di questa assenza è sempre dato di nuovo come una presenza indubitabile, assoluta, e la parola « assoluta » è qui al suo posto, significa separata, come se la separazione, provata in tutto il suo rigore, potesse rovesciarsi nell'assolutamente separato, nell'assolutamente assoluto.

Bisogna precisare: Kafka, spirito sempre giusto e per niente soddisfatto dal dilemma del tutto o niente che egli concepisce tuttavia con più intransigenza di tutti gli altri, lascia presentire che, in questo passo fuori dal vero, ci sono certe regole, forse contraddittorie e insostenibili, ma che autorizzano ancora una specie di possibilità. La prima è data nell'errore stesso: bisogna errare e non essere negligenti come lo è Joseph

K. del *Processo*, che si immagina che le cose continueranno sempre e che è ancora nel mondo, mentre, fin dalla prima frase, ne è respinto. Lo sbaglio di Joseph, come senza dubbio quello che Kafka si rimproverava all'epoca in cui scriveva quel libro, è di voler vincere il suo processo nel mondo stesso, al quale crede sempre di appartenere, ma dove il suo cuore freddo, vuoto, la sua esistenza di celibe e di burocrate, la sua indifferenza alla famiglia – tutti tratti di carattere che Kafka ritrovava in se stesso – gli impedivano già di prender piede. Certamente la sua noncuranza cede a poco a poco ma è il frutto del processo, come la bellezza che illumina gli accusati e che li rende simpatici alle donne è il riflesso della loro propria dissoluzione, della morte che si avvanza in essi, come una luce più vera.

Il processo – il bando – è senza dubbio una grande disgrazia, è forse una incomprensibile ingiustizia o una punizione inesorabile, è vero soltanto in una certa misura, ecco la scusa dell'eroe, la trappola nella quale si lascia prendere – è anche un dato che non basta rifiutare invocando in discorsi profondi una giustizia più alta, dalla quale bisogna tentare al contrario di trarre partito, secondo la regola che Kafka aveva fatta sua: « Bisogna limitarsi a ciò che ancora si possiede ». Il « Processo » ha almeno il vantaggio di fare conoscere a K. ciò che avviene realmente, di dissipare l'illusione, le consolazioni ingannatrici che, poiché aveva un buon impiego e alcuni piaceri indifferenti, gli lasciavano credere alla sua esistenza, alla sua esistenza di uomo del mondo. Ma il Processo non è ciò nonostante la verità, è al contrario un processo d'errore, come tutto ciò che è legato al di fuori, a quelle tenebre « esteriori » in cui si viene gettati dalla forza dell'esilio, in un processo dove se resta una speranza, è per colui che procede, non controcorrente, per una opposizione sterile, ma nel senso stesso dell'errore.

Lo sbaglio essenziale.

L'agrimensore è quasi completamente esente dai difetti di Joseph K. Non cerca di ritornare verso il luogo natale: perduta la vita in Canaan; cancellata la verità di questo mondo; se ne ricorda appena in brevi istanti patetici. Inoltre non è negligente, ma sempre in moto, non si ferma mai, quasi non si perde d'animo, va di sconfitta in sconfitta con un movimento instancabile che evoca l'inquietudine fredda del tempo senza riposo. Sì, va, con una ostinazione inflessibile, sempre nel senso dell'errore estremo, disdegnando il villaggio che ha ancora una sua realtà, ma volendo il Castello che non ne ha forse nessuna, staccandosi da Frieda che

ha su di sé alcuni riflessi di vita per volgersi verso Olga, sorella di Amelia, la doppiamente esclusa, la reietta, o, meglio ancora, colei che volontariamente e con una decisione terribile ha scelto di esserlo. Tutto dovrebbe dunque andare per il meglio. Ma non è così, perché l'agrimensore cade sempre più nello sbaglio che Kafka designa come il più grave, quello dell'impazienza¹. L'impazienza in seno all'errore è la mancanza essenziale, perché misconosce la verità stessa dell'errore, che impone, come una legge, di non credere mai che il fine è prossimo, né che ci si avvicina ad esso: non bisogna mai venire a capo dell'indefinito; non bisogna mai afferrare come immediata, come già presente, la profondità dell'assenza inesauribile.

Certamente, è inevitabile e questo è il carattere desolante di una tale ricerca. Chi non è impaziente è negligente. Chi si dà all'inquietudine dell'errore perde la noncuranza che esaurirebbe il tempo. Appena arrivato, senza capire niente della prova di esclusione in cui è, K. si mette subito in cammino per giungere immediatamente al termine. Trascura gli intermediari, e senza dubbio è un merito, la forza della tensione verso l'assoluto, ma ne risalta meglio solo la sua aberrazione di scambiare per il termine ciò che non è che un intermediario, una rappresentazione secondo i suoi « mezzi ».

Ci si inganna sicuramente come si inganna l'agrimensore, quando si crede di riconoscere nella fantasmagoria burocratica il simbolo giusto di un mondo superiore. Questa figurazione è soltanto a misura della impazienza, la forma sensibile dell'errore, attraverso la quale, nello sguardo impaziente, si sostituisce senza posa all'assoluto la forza inesorabile del cattivo infinito. K. vuole sempre raggiungere lo scopo prima di averlo raggiunto. Questa esigenza di una conclusione prematura è il principio della figurazione, genera l'*immagine* o se si vuole l'idolo, e la maledizione che vi è connessa è quella che è connessa all'idolatria. L'uomo vuole l'unità subito, la vuole nella separazione stessa, se la rappresenta, e questa rappresentazione, immagine dell'unità, ricostituisce subito l'elemento della dispersione in cui si perde sempre più, poiché l'immagine, in quanto tale, non può mai essere raggiunta, ed essa gli sottrae, inoltre, l'unità di cui essa è l'immagine, lo separa da questa rendendosi inaccessibile e rendendola inaccessibile.

Klamm non è affatto invisibile; l'agrimensore vuole vederlo e lo vede. Il Castello, scopo supremo, non è affatto al di là dello sguardo. In

¹ « Vi sono due peccati capitali umani da cui derivano tutti gli altri: l'impazienza e la negligenza. A causa della loro impazienza, sono stati cacciati dal Paradiso. A causa della loro negligenza, non vi ritornano. Forse non c'è che un peccato capitale, l'impazienza. A causa dell'impazienza sono stati cacciati, a causa dell'impazienza non vi ritornano » (*Aforismi*).

quanto immagine, è costantemente a sua disposizione. Naturalmente, a guardarle bene, queste figure deludono, il Castello non è che un ammasso di bicocche campagnuole, Klammm un grosso uomo pesante seduto davanti a una scrivania. Niente che non sia ordinario e sordido. È questa anche la fortuna dell'agrimensore, la verità, l'onestà ingannatrice di queste immagini: non sono seducenti in se stesse, non hanno niente che giustifichi l'interesse affascinato che si porta loro, e ricordano così che non sono il vero scopo. Ma, nello stesso tempo, in questa insignificanza si va dimenticando l'altra verità, cioè che esse sono ugualmente immagini dello scopo, partecipano al suo splendore e al suo valore ineffabile; non attaccarsi ad esse è già distogliersi dall'essenziale.

Situazione che si può riassumere così: è l'impazienza che rende il termine inaccessibile sostituendo ad esso la prossimità di una figura intermediaria. È l'impazienza che distrugge l'avvicinamento del termine, impedendo di riconoscere nell'intermediario la figura dell'immediato.

Dobbiamo qui limitarci ad alcune indicazioni. La fantasmagoria burocratica, questa oziosità affaccendata che la caratterizza, questi esseri doppi che ne sono esecutori, guardiani, aiutanti, messaggeri, che vanno sempre per due come per far ben vedere che sono soltanto i riflessi l'uno dell'altro e il riflesso di un tutto invisibile, tutta la catena delle metamorfosi, il crescere metodico della distanza che non è mai data come infinita ma si approfondisce indefinitamente in una maniera necessaria per la trasformazione dello scopo in ostacoli, ma anche degli ostacoli in intermediari che conducono allo scopo, tutta questa potente serie d'immagini non rappresenta la verità del mondo superiore, neppure la sua trascendenza, rappresenta piuttosto la felicità e l'infelicità della figurazione, di questa esigenza per la quale l'uomo dell'esilio è obbligato a farsi dell'errore un mezzo di verità e di quello che lo inganna indefinitamente la possibilità ultima di cogliere l'infinito.

Lo spazio dell'opera.

In quale misura Kafka ha avuto coscienza dell'analogia di questo procedimento col movimento per cui l'opera tende verso la sua origine, verso il centro dove soltanto potrà compiersi, in una ricerca che la realizza, e, raggiunto il centro, rende l'opera impossibile? In quale misura ha assimilato la prova dei suoi eroi al modo in cui lui stesso, attraverso l'arte, tentava di aprirsi una via verso l'opera, e, attraverso l'opera, verso qualche cosa di vero? Ha spesso pensato alle parole di Goethe: «È postulando l'impossibile che l'artista si procura tutto il possibile»? Almeno

ci colpisce questa evidenza: lo sbaglio che egli punisce in K. è anche quello che l'artista rimprovera a se stesso. L'impazienza è questo sbaglio. Essa vorrebbe precipitare la storia verso la sua conclusione, prima che questa si sia svolta in ogni direzione, prima che abbia esaurito la misura del tempo che è in lei, prima che abbia innalzato l'indefinito a una totalità vera dove ogni movimento non autentico, ogni immagine parzialmente falsa potrà trasfigurarsi in una certezza incrollabile. Compito impossibile, e se essa lo adempisse fino alla fine, distruggerebbe la verità stessa a cui tende, come l'opera si dissolve se tocca il punto che è la sua origine. Molte ragioni trattengono Kafka dal terminare la maggior parte dei suoi racconti; lo portano, non appena ha cominciato uno di essi, ad abbandonarlo per tentare di placarsi in un altro. Che conosca spesso il tormento dell'artista esiliato dalla sua opera al momento in cui questa si afferma e si richiude, egli lo dice. Ma dice anche che abbandona talvolta il racconto, nell'angoscia, se non l'abbandonasse, di non poter ritornare verso il mondo; ma non è sicuro che questa preoccupazione sia stata in lui la più forte. Che l'abbandoni spesso, perché ogni scioglimento porta in lui la felicità di una verità definitiva che egli non ha il diritto di accettare, alla quale la sua esistenza non corrisponde ancora; è un'altra ragione che sempre pare avere avuto un gran peso, ma tutti questi impulsi si riducono a questo: Kafka, forse a sua insaputa, ha profondamente provato che scrivere significa abbandonarsi all'incessante, e, per angoscia, angoscia dell'impazienza e cura scrupolosa dell'esigenza di scrivere, si è il più delle volte rifiutato a quel salto che solo permette il compimento, a quella fiducia incurante e felice per cui (momentaneamente) si pone un termine all'interminabile.

Ciò che si è chiamato così impropriamente il suo realismo tradisce questa stessa istintiva ricerca per scongiurare in lui l'impazienza. Kafka ha spesso mostrato di essere una mente rapida, capace in pochi tratti di raggiungere l'essenziale. Ma si è sempre più imposto una minuzia, una lentezza d'avvicinamento, una precisione dettagliata (anche nella descrizione dei suoi sogni), senza le quali l'uomo, esiliato dalla realtà, è rapidamente votato allo smarrimento della confusione e al pressappoco dell'immaginario. Più ci si perde nel di fuori, nella stranezza e nell'insicurezza di questa perdita, più bisogna fare appello allo spirito di rigore, di scrupolo, di esattezza, essere presenti all'assenza con la molteplicità delle immagini, con la loro apparenza determinata, modesta (libera dal fascino), e con la loro coerenza energicamente mantenuta. Chi appartiene alla realtà non ha bisogno di tanti dettagli, che, come noi sappiamo, non corrispondono affatto alla forma di una visione reale. Ma chi appartiene alla profondità dell'illimitato e del lontano, all'infelicità della dismisura,

è condannato all'eccesso della misura e alla ricerca di una continuità senza difetto, senza lacuna, senza disparità. E condannato è la parola giusta, poiché se la pazienza, l'esattezza, la fredda maestria sono le qualità indispensabili per evitare di perdersi quando più niente sussiste a cui ci si possa afferrare, pazienza, esattezza e fredda maestria sono anche i difetti che, separando le difficoltà ed estendendole indefinitamente, ritardano forse il naufragio, ma ritardano sicuramente la liberazione, trasformano senza posa l'infinito in indefinito; come è anche la misura a impedire nell'opera che l'illimitato si compia.

L'arte e l'idolatria.

« Tu non ti farai nessuna immagine scolpita, né alcuna figura di ciò che è in alto nel cielo o di ciò che è in basso sulla terra o di ciò che è nelle acque al di sotto della terra ». Felix Weltsch, l'amico che ha parlato così bene della lotta di Kafka contro l'impazienza, pensa che egli abbia preso alla lettera il comandamento della Bibbia. Se è così, rappresentiamoci un uomo sul quale pesa questa interdizione essenziale, che, pena la morte, deve escludersi dalle immagini e che, all'improvviso, si scopre esiliato nell'immaginario, senza altra dimora né sussistenza che le immagini e lo spazio delle immagini. Eccolo dunque obbligato a vivere della sua morte e costretto, nella sua disperazione e per sfuggire a questa disperazione – l'esecuzione immediata –, costretto a farsi della sua condanna la sola via di salvezza. Kafka fu consciamente questo uomo? Non è facile dirlo. Si ha talvolta la sensazione che quanto più cerchi di ricordarsi dell'interdizione essenziale (poiché essa è in ogni modo dimenticata dal momento che la comunità in cui viveva è quasi distrutta) quanto più cerchi dunque di ricordarsi del senso religioso che vive riposto in questa interdizione, e ciò con una severità sempre più grande, facendo il vuoto, in sé, attorno a sé, affinché gli idoli non vi siano accolti, tanto più per contrasto sembri pronto a dimenticare che questa interdizione dovrebbe applicarsi anche alla sua arte. Ne risulta un equilibrio molto instabile. Questo equilibrio, nella sua solitudine illegittima, gli permette di essere fedele a un monismo spirituale sempre più severo, ma abbandonandosi a una certa idolatria artistica; l'impegna poi a purificare questa idolatria con tutti i rigori di un'ascesi che condanna le realtà letterarie (incompletezza delle opere, ripugnanza a ogni pubblicazione, rifiuto di credersi uno scrittore, ecc.) e che, inoltre, ciò che è più grave, vorrebbe subordinare l'arte alla sua condizione spirituale. L'arte non è religione, « non conduce neppure alla religione », ma, nel tempo dell'angoscia che è il nostro

tempo, nel tempo in cui mancano gli dèi, tempo dell'assenza e dell'esilio, l'arte è giustificata, come intimità di questa angoscia, come sforzo per rendere manifesto coll'immagine l'errore dell'immaginario, e, al limite, la verità inafferrabile, dimenticata, che si nasconde dietro questo errore.

Che vi sia anzitutto in Kafka una tendenza a ricordare l'esigenza religiosa all'esigenza letteraria, e poi, soprattutto verso la fine, una inclinazione a sostituire la sua esperienza letteraria con la sua esperienza religiosa, a confonderle in una maniera assai torbida passando dal deserto della fede alla fede in un mondo che non è più il deserto, ma un altro mondo in cui libertà gli sarà resa, questo è ciò che le note del *Diario* ci fanno presentire. « Abito forse ora nell'altro mondo? Oso dirlo? » (30 gennaio 1922). Nella pagina che abbiamo citato, Kafka ricorda che a suo avviso gli uomini non hanno altra scelta che questa: o cercare la Terra Promessa dalla parte di Canaan o cercarla dalla parte di quest'altro mondo che è il deserto, « poiché, aggiunge, non c'è un terzo mondo per gli uomini ». Certamente, non c'è, ma forse bisogna dire di più, forse bisogna dire che l'artista, quest'uomo che Kafka voleva anche essere, tutto preso dalla sua arte e dalla ricerca della sua origine, il « poeta » è colui per il quale non esiste neppure un solo mondo: poiché non esiste per lui che il di fuori, uno scorrere dell'eterno « di fuori ».

IV. *L'opera e lo spazio della morte*

La morte possibile

La parola esperienza.

L'opera attira chi vi si consacra verso il punto in cui essa è a prova della propria impossibilità. Sotto questo aspetto, essa è un'esperienza; ma che cosa vuol dire questa parola? In un passaggio di *Malte*, Rilke dice che « i versi non sono sentimenti, sono esperienze. Per scrivere un solo verso bisogna avere visto molte città, uomini e cose... » Rilke non vuol dire tuttavia che il verso sia l'espressione di una personalità ricca, capace di vivere e di aver vissuto. I ricordi sono necessari, ma per essere dimenticati, affinché, in questo oblio, nel silenzio di una profonda metamorfosi, nasca alla fine una parola, la prima parola di un verso. Esperienza significa questo: contatto con l'essere, rinnovamento di se stessi, a contatto con l'essere — una prova, ma che resta indeterminata.

Quando Valéry scrive in una lettera: « Il vero pittore, per tutta la sua vita, cerca la pittura; il vero poeta, la Poesia, ecc. Poiché non sono attività determinate. In esse tutto è da creare: il bisogno, lo scopo, i mezzi, e persino gli ostacoli... », allude a un'altra forma di esperienza. La poesia non è data al poeta come una verità e una certezza a cui accostarsi: egli non sa se è poeta, ma non sa neanche che cosa è la poesia, e neppure se è; essa dipende da lui, dalla sua ricerca, dipendenza che tuttavia non lo rende padrone di ciò che egli cerca, ma lo rende incerto di se stesso e come inesistente. Ogni opera, ogni momento dell'opera rimette tutto in causa e chi deve attenersi soltanto ad essa non si attiene dunque a niente. Qualunque cosa faccia, essa lo esclude da ciò che fa e da ciò che può.

Apparentemente, queste osservazioni prendono in considerazione nell'opera soltanto l'attività tecnica. Dicono che l'arte è difficile, che l'artista, nell'esercizio dell'arte, vive d'incertezze. Nella sua preoccupazione quasi ingenua di proteggere la poesia dai problemi insolubili, Valéry ha cercato di fare di essa un'attività tanto più esigente quanto meno segreta e quanto meno portata a rifugiarsi nel vago della sua profondità. Essa è ai suoi occhi una convenzione che invidia le matematiche e che sembra non richiedere altro che un lavoro o un'attenzione di ogni istante. Si direbbe allora che l'arte, quest'attività strana in cui tutto è da creare — bi-

sogno, fine, mezzi — si crei soprattutto ciò che la intralcia, ciò che la rende sommamente difficile, ma, anche, inutile ad ogni essere vivente e anzitutto a quell'essere vivente che è l'artista. Attività che non è neppure un gioco, anche se ne ha l'innocenza e la vanità. E tuttavia arriva un momento in cui essa prende la figura più necessaria: la poesia non è che un esercizio, ma questo esercizio è lo spirito, la purezza dello spirito, il punto puro in cui la coscienza, questo potere vuoto di scambiarsi con tutto, diventa un potere reale, chiude entro limiti rigorosi l'infinito delle sue combinazioni e il campo delle sue operazioni. L'arte ha ora uno scopo: il dominio dello spirito; e Valéry pensa che i suoi versi non hanno per lui altro interesse che di mostrargli come si fanno, come si fa un'opera dello spirito. L'arte ha uno scopo, è questo scopo stesso, non è un semplice modo di esercitare lo spirito, essa è lo spirito che non è niente se non è opera; e che cos'è l'opera? È il momento eccezionale in cui la possibilità diventa potere, in cui, da legge e forma vuota, ricca solo d'indeterminato, lo spirito diventa la certezza di una forma realizzata, diventa questo corpo che è la forma e questa bella forma che è un bel corpo. L'opera è lo spirito, e lo spirito è il passaggio, nell'opera, dalla suprema indeterminazione all'estremamente determinato. Un passaggio unico che è reale soltanto nell'opera, la quale non è mai reale, mai compiuta, poiché è soltanto la realizzazione di quel che c'è di infinito nello spirito, che a sua volta non vede in essa che l'occasione di riconoscersi e di esercitarsi infinitamente. Ritorniamo così al punto di partenza.

Un tale processo, con quella sorta di tremenda imposizione che lo rende circolare, dimostra che non è possibile assegnare una collocazione all'esperienza artistica: ridotta a una ricerca puramente formale, essa fa della forma ¹ il punto ambiguo per cui tutto passa, tutto diventa enigma, un enigma che non ammette compromesso, poiché esige che non si faccia e non si sia se non ciò che essa abbia attirato a sé. « Il vero pittore, per tutta la sua vita, cerca la pittura; il vero poeta, la Poesia ». *Per tutta la sua vita*: sono parole esigenti. Ciò non significa che il pittore faccia della pittura con la sua vita, né che cerchi la pittura nella sua vita, ma non vuol dire neanche che la vita resti intatta, quando diviene fino in fondo la ricerca di un'attività che non è sicura né dei suoi scopi, né dei suoi mezzi,

¹ La singolarità di Valéry è che dà all'opera il nome dello spirito, ma quale egli lo concepisce, in maniera *equivoca*, come *forma*. Forma che talora ha il senso di un potere vuoto, capacità di sostituzione che precede e rende possibile un'infinità di oggetti realizzabili, talora ha la realtà plastica, concreta, di una forma realizzata. Nel primo caso è lo *spirito* che dispone delle forme, nel secondo è il *corpo* che si fa forma e potenza di spirito. La poesia, la creazione, è dunque l'ambiguità dell'uno e dell'altro. In quanto spirito, essa non è che l'esercizio puro, che tende a non compiere niente, il movimento vuoto, anche se mirabile, dell'indefinito. Ma, in quanto corpo, già e per sempre formato, forma e realtà di un bel corpo, essa è come indifferente al «senso», allo spirito: nel linguaggio come corpo, nella fisicità del linguaggio, non tende che a una perfezione di cosa fatta.

che non è sicura d'altro che di quella incertezza e della passione assoluta che essa richiede.

Abbiamo fin qui due risposte. I versi sono esperienze, connesse a un approccio di vita, ad un movimento che si compie nella serietà e nel lavoro della vita. Per scrivere un solo verso, bisogna aver dato fondo alla vita. Poi l'altra risposta: per scrivere un solo verso, bisogna aver dato fondo all'arte, bisogna aver dato fondo alla vita nella ricerca dell'arte. Queste due risposte hanno in comune l'idea che l'arte è esperienza, perché è una ricerca e una ricerca non indeterminata, ma determinata dalla sua indeterminazione e che passa per il tutto della vita, anche se sembra ignorare la vita.

Un'altra risposta sarebbe quella di André Gide: « Ho voluto indicare, in *Tentative amoureuse*, l'influenza del libro su colui che lo scrive, e durante la scrittura stessa. Poiché, uscendo da noi, ci cambia, modifica il cammino della nostra vita... »¹. Questa risposta è tuttavia più limitata. Scrivere ci cambia. Non scriviamo secondo ciò che siamo; siamo secondo ciò che scriviamo. Ma da dove viene ciò che è scritto? da noi? da una possibilità di noi stessi che si scoprirebbe e si affermerebbe solo nel lavoro letterario? Ogni lavoro ci trasforma, ogni azione compiuta da noi è azione sopra noi: l'atto che consiste nel fare un libro ci modificherebbe più profondamente? è dunque l'atto in se stesso, il lavoro, la pazienza, l'attenzione di questo atto? Non è un'esigenza più originale, un cambiamento preliminare che forse si adempie con l'opera, al quale essa ci conduce, ma che per una contraddizione essenziale non soltanto è anteriore al suo compimento, ma risale al punto in cui niente può compiersi? « Non ho più altra personalità se non quella che conviene a quest'opera ». Ma ciò che conviene all'opera, è forse che « io » non abbia personalità. Clemens Brentano, nel suo romanzo *Godwi*, parla in modo suggestivo dell'« annientamento di se stessi » che si produce nell'opera. E forse si tratta di un cambiamento ancora più radicale che non consiste in una nuova disposizione d'anima e di spirito, che non si contenta neppure di allontanarmi da me stesso, di « annientarmi », che non è legato al contenuto particolare di questo o quel libro, ma all'esigenza fondamentale dell'opera.

¹ Trent'anni più tardi Gide ritorna su questo punto di vista e lo precisa: « Mi sembra che ciascuno dei miei libri non sia stato tanto il prodotto di una nuova disposizione interiore, quanto piuttosto la sua causa, e la provocazione prima di questa disposizione d'anima e di spirito nella quale dovevo tenermi per condurre a compimento l'elaborazione. Vorrei esprimere questo in una maniera più semplice: il libro, non appena concepito, dispone completamente di me, e in vista di esso, tutto in me viene orchestrato, fino al più profondo di me stesso. Non ho più altra personalità se non quella che conviene a quest'opera... » (*Journal*, luglio 1922).

La morte contenta.

Kafka, in una nota del suo *Diario*, fa un'osservazione che può far riflettere: « Ritornando a casa, ho detto a Max che quando sarò sul mio letto di morte, purché le sofferenze non siano troppo grandi, sarò molto contento. Ho dimenticato di aggiungere, e più tardi l'ho omesso di proposito, che ciò che di meglio ho scritto si fonda su questa attitudine a poter morire contento. In tutti i brani migliori, più convincenti, si parla sempre di qualcuno che muore e che sente questo come una cosa estremamente dolorosa e vi vede un'ingiustizia; tutto ciò, almeno a mio avviso, è molto commovente per il lettore. Ma, per me, che credo di poter essere contento sul mio letto di morte, tali descrizioni sono segretamente un gioco, mi rallegro persino di morire nel morente, utilizzo dunque in maniera calcolata l'attenzione del lettore così concentrata sulla morte, mantengo le idee molto più chiare di colui del quale suppongo che si lamenterà sul letto di morte, il mio lamento dunque ha la più grande perfezione possibile, non si interrompe in un modo brusco come un lamento reale, ma segue il suo corso bello e puro... » Questa riflessione porta la data del dicembre 1914. Non si può essere certi che più tardi Kafka avrebbe ammesso il punto di vista che vi è espresso: d'altronde è proprio ciò che tace, come se ne presentisse il lato impertinente. Ma, proprio per questa sua leggerezza provocante, è una riflessione rivelatrice. Tutto questo passaggio potrebbe riassumersi così: non si può scrivere se non serbando il dominio di sé davanti alla morte, se non dopo aver stabilito con essa dei rapporti di sovranità. Se essa è ciò davanti a cui ci si perde d'animo, ciò che non si può contenere, allora la morte sottrae le parole da sotto la penna, toglie la parola; lo scrittore non scrive più, grida, un grido maldestro, confuso, che nessuno sente o che non commuove nessuno. Kafka sente qui profondamente che l'arte è relazione con la morte. Perché la morte? Perché essa è l'estremo. Chi ne dispone, dispone in maniera estrema di sé, è legato a tutto ciò che può, è integralmente potere. L'arte è padronanza del momento supremo, suprema padronanza.

La frase: « ciò che di meglio ho scritto si fonda sull'attitudine a poter morire contento », se ha un aspetto convincente, che viene dalla sua semplicità, resta tuttavia difficile da accettare. Che cosa è quest'attitudine? Che cosa dà a Kafka questa certezza? Si è già tanto avvicinato alla morte da sapere come si comporterà di fronte ad essa? Egli sembra suggerire che, nei « brani migliori » dei suoi scritti in cui qualcuno muore, muore di una morte ingiusta, ha messo in gioco se stesso nella persona

del morente. Si tratterebbe dunque di una specie di approccio alla morte, intrapreso sotto forma di scrittura? Ma il testo non dice esattamente questo: indica senza dubbio un'intimità fra la morte infelice che si produce nell'opera e lo scrittore che si compiace in essa; esclude il rapporto freddo, distante, che permette una descrizione oggettiva; un narratore, se conosce l'arte di commuovere, può raccontare in un modo sconvolgente avvenimenti sconvolgenti che gli sono estranei; il problema, in questo caso, è quello della retorica e del diritto di ricorrervi. Ma la padronanza di cui parla Kafka è un'altra cosa e il calcolo al quale fa appello è più profondo. Sì, bisogna morire nel morente, la verità lo esige, ma bisogna essere capaci di appagarsi della morte, di trovare nella suprema insoddisfazione la suprema soddisfazione e di mantenere, al momento di morire, la chiarezza che viene da un tale equilibrio. Contentezza che è allora molto simile alla saggezza hegeliana, se questa consiste nel fare coincidere la soddisfazione e la coscienza di sé, nel trovare nell'estrema negatività, nella morte diventata possibilità e lavoro e tempo, la misura dell'assolutamente positivo.

Resta il fatto che Kafka non si pone qui direttamente in una prospettiva così ambiziosa. Resta anche il fatto che, quando collega la sua capacità di ben scrivere al potere di ben morire, non allude a una concezione intorno alla morte in generale, ma alla sua propria esperienza: se per una ragione o per un'altra, si stende senza inquietudine sul suo letto di morte egli può volgere sui suoi personaggi uno sguardo non inquieto, unirsi alla loro morte in una chiarezza intimità. A quali dei suoi scritti fa allusione? Senza dubbio al racconto *In der Strafkolonie*, *La Colonia penale*, del quale ha fatto pochi giorni prima ai suoi amici una lettura che gli ha dato coraggio; sta scrivendo intanto *Il Processo*, diversi racconti non terminati in cui la morte non è il suo orizzonte immediato. Si deve anche pensare alla *Metamorfosi* e alla *Condanna*. Il richiamo a queste opere mostra che Kafka non pensa a una descrizione realistica di scene di morte. In tutti questi racconti, coloro che muoiono, muoiono in poche parole rapide e silenziose. Ciò conferma l'idea che non soltanto quando muoiono, ma, si direbbe, quando vivono, è nello spazio della morte che i personaggi di Kafka si muovono, è al tempo indefinito del « morire » che essi appartengono. Fanno prova di questa estraneità e Kafka, in essi, è egli stesso alla prova. Ma gli sembra che potrà condurla « a buon fine », ricavarne racconto e opera soltanto se, in un certo modo, egli è già in accordo col momento estremo di questa prova, se è uguale alla morte.

Quello che ci urta nella sua riflessione, è che essa sembra autorizzare il trucco dell'arte. Perché descrivere come un avvenimento ingiusto ciò

che lui stesso si sente capace di accogliere con contentezza? Perché ci rende la morte spaventosa, se lui ne è contento? Ciò dà al testo una leggerezza crudele. Forse l'arte esige di giocare con la morte, forse introduce un gioco, un po' di gioco, là dove non c'è più margine né controllo. Ma che cosa significa questo gioco? « L'arte vola attorno alla verità, con la ferma intenzione di non bruciarsi ». Qui vola attorno alla morte, non vi si brucia, ma rende sensibile la bruciatura e diventa ciò che brucia e ciò che commuove in modo freddo e bugiardo. Prospettiva che sarebbe sufficiente a condannare l'arte; Tuttavia per essere giusti di fronte alla riflessione di Kafka bisogna anche comprenderla diversamente. Morire contenti non è ai suoi occhi un atteggiamento buono in se stesso; poiché ciò che anzitutto esprime è la scontentezza della vita, l'esclusione dalla felicità di vivere, come felicità che bisogna desiderare e amare sopra ogni cosa. « L'attitudine a poter morire contento » significa che la relazione col mondo normale è fin d'ora spezzata: Kafka è in qualche modo già morto, questo gli è dato, come l'esilio gli è stato dato, e questo dono è connesso a quello di scrivere. Naturalmente, il fatto di essere esiliato dalle possibilità normali non dà, di per sé, padronanza sull'estrema possibilità; il fatto di essere privato di vita non assicura il possesso felice della morte, rende la morte contenta soltanto in maniera negativa (si è contenti di farla finita con l'insoddisfazione della vita). Da ciò l'insufficienza e il carattere superficiale della riflessione. Ma per l'appunto, in quello stesso anno e per due volte, Kafka scrive nel suo Diario: « Non mi allontano dagli uomini per vivere nella pace, ma per poter morire nella pace ». Questo distacco, questa esigenza di solitudine gli è imposta dal suo lavoro. « Se non mi salvo con un lavoro, sono perduto. Lo so con tutta la chiarezza che la realtà comporta? Non mi nascondo davanti agli esseri perché voglio vivere in pace, ma perché voglio morire in pace ». Questo lavoro è scrivere. Si distacca dal mondo per scrivere, e scrive per morire nella pace. Ora la morte, la morte felice, è la ricompensa dell'arte, è l'aspirazione e la giustificazione della scrittura. Scrivere per morire in pace. Sì, ma come scrivere? Che cosa consente di scrivere? La risposta ci è nota: si può scrivere soltanto se si è pronti a morire contenti. La contraddizione torna a immetterci nella profondità dell'esperienza.

Il cerchio.

Ogni volta che il pensiero urta contro un circolo chiuso, tocca qualche cosa di originale da cui proviene e che può superare solo per ritornarvi. Forse ci avvicineremmo a questo movimento originale se ponessi-

mo le formule sotto un'altra luce cancellando le parole « in pace », « contento ». Lo scrittore è allora colui che scrive per poter morire ed è colui che trae il suo potere di scrivere da una relazione anticipata con la morte. La contraddizione sussiste, ma si spiega diversamente. Allo stesso modo che il poeta non esiste che di fronte al poema e come dopo di lui, benché sia necessario che ci sia prima di tutto un poeta affinché ci sia un poema, allo stesso modo si può presentare che, se Kafka va verso il potere di morire attraverso l'opera che scrive, questo significa che l'opera è essa stessa un'esperienza della morte di cui sembra che si debba disporre anzitutto per arrivare all'opera e, attraverso l'opera, alla morte. Ma si può anche presentare che il movimento che nell'opera è approccio, spazio e uso della morte, non è precisamente quello stesso movimento che condurrebbe lo scrittore alla *possibilità* di morire. Si può anche supporre che i rapporti così strani tra l'artista e l'opera — i rapporti che fanno dipendere l'opera da quanto è possibile solo in seno all'opera —, che una tale anomalia, derivi da questa esperienza che sconvolge le forme del tempo, ma più profondamente derivi dalla sua ambiguità, dal suo duplice aspetto, che Kafka esprime con troppa semplicità nelle frasi che gli attribuiamo: *Scrivere per poter morire* — *Morire per poter scrivere*, parole che ci chiudono nella loro esigenza circolare, che ci obbligano a partire da ciò che vogliamo trovare, a non cercare che il punto di partenza, a fare così di questo punto qualche cosa a cui ci si avvicina soltanto allontanandosene, ma che autorizzano anche una speranza: speranza, là dove si annuncia l'interminabile, di afferrare e suscitare il termine.

Naturalmente, può sembrare che le frasi di Kafka esprimano una cupa visione che gli sarebbe propria. Esse si scontrano contro le idee che circolano a proposito dell'arte o dell'opera d'arte, idee che André Gide, dopo tanti altri, ha ripreso a proprio uso: « Le ragioni che mi spingono a scrivere sono molteplici, e le più importanti sono, mi sembra, le più segrete. Forse soprattutto questa: mettere qualche cosa al riparo dalla morte » (*Journal*, 27 luglio 1922). Scrivere per non morire, affidarsi alla sopravvivenza delle opere, è ciò che legherebbe l'artista al suo compito. Il genio affronta la morte, l'opera è la morte resa vana o trasfigurata, o, secondo le parole evasive di Proust, resa « meno amara », « meno ingloriosa » e « forse meno probabile ». Può darsi. Noi non opporremo a questi sogni tradizionali prestati ai creatori l'osservazione che essi sono recenti, che appartengono al nostro nuovo Occidente, sono legati allo svolgimento di un'arte umanista, nella quale l'uomo cerca di glorificarsi nelle sue opere e di agire in esse perpetuandosi in questa azione. Ciò è certamente importante e significativo. Ma l'arte a un tale momento non è più che una maniera memorabile di unirsi alla storia. I grandi perso-

naggi storici, gli eroi, i grandi uomini di guerra, non meno che gli artisti, si mettono così al riparo dalla morte; entrano nella memoria dei popoli, sono degli esempi, sono presenze attive. Questa forma di individualismo cessa ben presto di essere soddisfacente. Ci si accorge che, se ciò che importa è anzitutto il lavoro della storia, l'azione nel mondo, lo sforzo comune per la verità, è vano voler restare se stessi oltre la sparizione, desiderare di essere immobili e stabili in un'opera capace di sovrastare il tempo: è cosa vana, e, inoltre, contraria a quello che ci si propone. Ciò che occorre è non già fermarsi nella pigra eternità degli idoli, ma cambiare, ma sparire per cooperare alla trasformazione universale: agire senza nome, non essere un puro nome ozioso. Allora i sogni di sopravvivenza dei creatori sembrano non solo meschini, ma errati, e qualsiasi azione vera, compiuta anonimamente nel mondo e per la venuta del mondo, sembra affermare sulla morte un trionfo più giusto, più sicuro, libero almeno dal miserabile rimpianto di non essere più se stessi.

Questi sogni così tenaci, legati a una trasformazione dell'arte in cui l'arte non è ancora presente a se stessa, ma in cui l'uomo che si crede padrone dell'arte vuole rendersi presente, essere colui che crea, essere, creando, colui che sfugge, sia pure di poco, alla distruzione, hanno questo di notevole: fanno vedere i « creatori » impegnati in una relazione profonda con la morte, e questa relazione, nonostante le apparenze, è quella stessa che Kafka persegue. Gli uni e gli altri vogliono che la morte sia possibile, chi per afferrarla, chi per tenerla a distanza. Le differenze sono trascurabili, esse si iscrivono in uno stesso orizzonte, che è quello di stabilire con la morte un rapporto di libertà.

Posso morire?

A prima vista, la preoccupazione dello scrittore che scrive per poter morire è un'offesa al senso comune. Sembra che ci sia per noi almeno un avvenimento sicuro: verrà senza alcun moto di avvicinamento da parte nostra, senza lavoro e senza preoccupazione; sí, verrà. È vero, ma nello stesso tempo non è vero, e può darsi che proprio la verità gli faccia difetto, o almeno non ha quella verità di cui facciamo esperienza nel mondo, che è la misura della nostra azione e della nostra presenza nel mondo: ciò che mi fa scomparire dal mondo non può trovare in esso la sua garanzia; è dunque, in un certo senso, senza garanzia, non è sicuro. In questo modo si spiega come nessuno sia legato alla morte da una vera certezza. Nessuno è sicuro di morire, nessuno mette in dubbio la morte, e tutta-

via non può pensare la morte certa se non in termini di dubbio, perché pensare alla morte è introdurre nel pensiero ciò che è sommamente dubbio, lo sgretolamento del non-sicuro, come se, per pensare autenticamente la certezza della morte, dovessimo lasciare che il pensiero sprofondi nel dubbio e nell'inautentico – o come se, nel punto in cui ci sforziamo di pensarla, venisse a infrangersi, più che il nostro cervello, la fermezza e la verità del pensiero. Questo dimostra che, se gli uomini in generale non pensano alla morte, si ritraggono davanti ad essa, è senza dubbio per fuggirla e per nascondersi ad essa, ma questa sparizione è possibile soltanto perché la morte stessa è eterna fuga davanti alla morte, perché essa è la profondità della dissimulazione. Così nascondersi ad essa è in certo modo nascondersi in essa.

Poter morire cessa dunque di essere una domanda priva di senso e si capisce come lo scopo di un uomo sia la ricerca della possibilità della morte. Questa ricerca, tuttavia, diventa significativa solo quando è necessaria. Nei grandi sistemi religiosi la morte è un avvenimento importante, ma non è il paradosso di un fatto brutto senza verità: è rapporto con un altro mondo dove proprio il vero avrebbe origine, è la via della verità e se le manca la cauzione delle certezze comprensibili che sono le nostre quaggiù, ha la garanzia delle certezze incomprensibili, ma incrollabili, dell'eterno. Nei grandi sistemi religiosi dell'Occidente, non c'è dunque difficoltà a considerare la morte come vera, essa ha sempre luogo in un mondo, è un avvenimento del più grande mondo, un avvenimento situabile e che a sua volta ci colloca.

Posso morire? Ho il potere di morire? Questa domanda ha forza solo quando tutte le scappatoie sono state rifiutate. Dal momento che si raccoglie completamente su di sé nella certezza della sua condizione mortale, allora la preoccupazione dell'uomo diventa quella di rendere la morte possibile. Non gli basta essere mortale, comprende che deve diventarlo, che deve essere due volte mortale, sovranamente, estremamente mortale. È la sua vocazione umana. La morte, nell'orizzonte umano, non è ciò che è dato, è ciò che è da fare: un compito, ciò di cui prendiamo possesso attivamente, ciò che diventa la sorgente della nostra attività e del nostro controllo. L'uomo muore, questo è niente, ma l'uomo «è» a partire dalla sua morte, si lega fortemente alla sua morte, con un legame del quale è giudice, fa la sua morte, si fa mortale, e, con ciò, si dà il potere di fare e dà a quello che fa il suo senso e la sua verità. La decisione di essere senza essere è questa stessa possibilità della morte. I tre pensieri che cercano di rendere conto di questa decisione e che, a causa di ciò, sembrano meglio illuminare il destino dell'uomo moderno, quali che siano i movimenti che li oppongono, il pensiero di Hegel, quel-

lo di Nietzsche e quello di Heidegger, tendono tutti e tre a rendere la morte possibile.

Kirillov.

La conseguenza più urgente di un simile atteggiamento sembra essere quella di obbligarci a ricercare se fra tutte le forme di morte, ce ne sia una più umana, più mortale, e se la morte volontaria non sia forse questa morte per eccellenza. Darsi la morte non è la strada più breve dall'uomo a se stesso, dall'animale all'uomo, e, aggiungerà Kirillov, dall'uomo a Dio? « Vi raccomando la mia morte, la morte volontaria, che viene a me perché la voglio ». « Il fatto di sopprimersi è un atto degno di rispetto più di ogni altro; con esso quasi si acquisisce il diritto di vivere ». La morte naturale è la morte « nelle condizioni più spregevoli, una morte che non è libera, che non viene quando occorre, una morte da codardo. Per amore della vita si dovrebbe desiderare una morte completamente diversa, una morte libera e cosciente, senza casualità e senza sorpresa ». Ciò che dice Nietzsche fa risuonare come un'eco di libertà. Non ci si uccide, ma ci si può uccidere. È una risorsa meravigliosa. Senza questa bombola di ossigeno a portata di mano, si soffocherebbe, non si potrebbe più vivere. La morte accanto a sé, docile e sicura, rende la vita possibile, poiché essa è appunto ciò che dà aria, spazio, movimento gioioso e leggero: è la possibilità.

La morte volontaria sembra porre un problema morale: essa accusa e condanna, pronuncia un giudizio finale. Oppure appare come una sfida a un'onnipotenza esteriore: « Mi ucciderò per affermare la mia insubordinazione, la mia nuova e terribile libertà ». Quello che è nuovo nel progetto di Kirillov è che egli non pensa soltanto a ergersi contro Dio uccidendosi, ma a verificare nella sua morte l'inesistenza di questo Dio, a verificarla per sé e nello stesso tempo mostrarla agli altri. Finché non si è ucciso, non sa neppure lui di che cosa si tratta; forse è credente, « ancora più credente di un pope », ci suggerisce Dostoevskij per mostrarcelo in preda alla confusione di impulsi contraddittori, ma questa non è un'incoerenza; al contrario, proprio il pensiero di Dio — la necessità che egli sente di diventare certo del nulla di Dio —, è quello che lo spinge a uccidersi. Perché il suicidio? Se muore liberamente, se fa prova e dà prova della sua libertà nella morte e della libertà della sua morte, avrà raggiunto l'assoluto, sarà questo assoluto, assolutamente uomo, e non ci sarà assoluto al di fuori di lui. Veramente, è più che una prova: è un oscuro combattimento in cui è in gioco non soltanto la conoscenza

di Kirillov intorno all'esistenza di Dio, ma quella esistenza stessa. Dio gioca la sua esistenza in questa morte libera che un uomo risoluto si assegna. Che qualcuno diventi arbitro di sé fino alla morte, arbitro di sé attraverso la morte, e disporrà anche di quell'onnipotenza che viene a noi con la morte, egli la ridurrà a un'onnipotenza morta. Il suicidio di Kirillov diventa dunque morte di Dio. Da ciò la sua strana convinzione che questo suicidio inaugurerà una nuova era, sarà la linea di discriminazione della storia dell'umanità, e, che, dopo di lui gli uomini non avranno bisogno di uccidersi, poiché la sua morte, rendendo la morte possibile, avrà liberato la vita, l'avrà resa pienamente umana.

Le parole di Kirillov seguono un movimento incerto, ma trascinante. Di continuo egli si smarrisce fra ragioni chiare che non svolge fino in fondo, per l'intervento e il richiamo di una ragione oscura che non riesce a afferrare, ma a cui non cessa di essere sensibile. In apparenza, il suo è il progetto di un razionalista tranquillo e coerente. Se gli uomini non si uccidono, pensa, è perché hanno paura della morte; la paura della morte è l'origine di Dio; se io posso morire contro questa paura, avrò liberato la morte dalla paura e rovesciato Dio. Disegno che esige tutta la serenità di un uomo legato ad una stretta ragione, e mal si accorda dunque con la lampada accesa davanti alle icone, col tormento di Dio che egli confessa, e meno ancora, col terrore che alla fine lo opprime e lo fa vacillare. Eppure questi andirivieni di un pensiero smarrito, questa follia che ancora sentiamo incombere su di esso, e perfino la vertigine della paura, sotto la maschera che qui assume e che è la vergogna di aver paura, sono proprio ciò che dà a questa impresa tutto il suo conturbante interesse. Kirillov, parlando della morte, parla di Dio: ha come bisogno di questo nome supremo per comprendere e valutare un tale avvenimento, per affrontarlo in ciò che ha di supremo. Dio è, per lui, il volto della sua morte. Ma è forse Dio che è in causa? Forse l'onnipotenza nell'ombra della quale egli erra, ora preso da una felicità che spezza il tempo, ora in preda all'orrore dal quale si difende con ideologie puerili, forse questa potenza non è profondamente anonima, non fa forse di lui un essere senza nome, senza potere, essenzialmente debole, abbandonato alla dispersione? Tale potenza è la morte stessa, e la posta che sta al fondo di questa impresa è quella della morte possibile. Posso darmi la morte? Ho il potere di morire? Fino a che punto posso addentrarmi nella morte, col pieno arbitrio della mia libertà? Anche là dove decido di andare incontro ad essa, in forza di una risoluzione virile e ideale, non è forse ancora la morte che viene a me e quando credo di coglierla, non è forse la morte a cogliermi, ad abbandonarmi, a consegnarmi all'inafferrabile? Muoio forse umanamente, di una morte che sarà la morte di un uomo e che io impregnerò di

tutta la libertà, di tutta l'intenzione umana? Sono io che muoio, o non muoio forse sempre altro, tanto che dovrei dire più propriamente che *io* non muoio? Posso morire? Ho il potere di morire?

Il problema drammatico che tormenta Kirillov, sotto la figura di un Dio al quale vorrebbe credere, è il problema della possibilità del suo suicidio. Quando gli si dice: «Ma tante persone si ammazzano», non comprende neppure questa risposta. Per lui non si è ammazzato ancora nessuno: nessuno si è dato la morte con un dono vero, con quella generosità e quella sovrabbondanza del cuore che farebbe di questo atto un'azione autentica — o, ancora, nessuno ha avuto, di fronte alla morte, la capacità di darsi la morte invece di riceverla, di morire «per l'idea», come egli dice, cioè in maniera puramente ideale. Sicuramente, se egli riesce a fare della morte una possibilità che sia sua e pienamente umana, egli avrà raggiunto la libertà assoluta, l'avrà raggiunta come uomo e l'avrà data agli uomini. O, per dire la cosa in altri termini, egli sarà stato coscienza di scomparire e non coscienza che scompare, avrà interamente annesso alla sua coscienza la scomparsa della coscienza, egli sarà dunque totalità realizzata, la realizzazione del tutto, l'assoluto. Privilegio certamente assai superiore a quello di essere immortale. L'immortalità, se ne godo per essenza, non è mia, è il mio limite e la mia costrizione; perciò, in questo orizzonte, tutta la mia vocazione di uomo consiste nel fare di questa immortalità che mi è imposta qualche cosa che potrei conquistare o perdere: inferno o cielo, ma, in se stessa, l'immortalità sulla quale io non posso niente, non mi è niente. Oppure l'immortalità può diventare una conquista della scienza, ed avrebbe allora il valore, comodo o scomodo, di un rimedio contro la malattia; essa non resterebbe senza conseguenze, ma non ne avrebbe per Kirillov che si domanderebbe sempre, e con tanta più passione quanto più strano è allora il problema: ho ancora il potere di morire? L'immortalità, procurata dalla scienza, peserebbe sul suo destino soltanto se significasse l'impossibilità della morte, ma in quel punto non sarebbe altro che la rappresentazione simbolica della domanda che egli incarna. Per un'umanità bizzarramente votata ad essere immortale, il suicidio sarebbe forse la sola possibilità di restare umana, l'unico sbocco verso un avvenire umano.

Quello che si può definire il compito di Kirillov, la morte diventata ricerca della possibilità della morte, non è esattamente quello della morte volontaria, dell'esercizio della volontà alle prese con la morte. Il suicidio è sempre il gesto di un uomo già offuscato, di una volontà malata, un'azione involontaria? Taluni psichiatri lo sostengono, e d'altronde non lo sanno; certi teologi benevoli lo pensano, per cancellare lo scandalo, e lo stesso Dostoevskij che vota il suo personaggio all'apparenza del-

la follia, arretra di fronte all'abisso che Kirillov ha scavato attorno a sé. Ma non è questo il problema che importa: Kirillov muore *davvero*? Con la sua morte, verifica quella possibilità che traeva in anticipo da essa, quel potere di non essere che gli consentiva di essere se stesso, cioè legato liberamente a sé, di essere sempre diverso da sé, di lavorare, di parlare, di arrischiare e di essere senza essere? Può mantenere anche nella morte un tale significato della morte, una morte attiva e laboriosa che è facoltà di finire, facoltà a partire dalla fine? Può fare in modo che la morte sia ancora per lui la forza del negativo, il taglio netto della decisione, il momento della suprema possibilità dove anche la sua propria impossibilità viene a lui sotto forma di un potere? Oppure, al contrario, l'esperienza è quella di un rovesciamento radicale in cui muore, ma non può morire, e in cui la morte lo abbandona all'impossibilità di morire?

Nella ricerca che è sua, non è la propria decisione che Kirillov vive, ma la morte come decisione. Vuole sapere se la purezza, se l'integrità del suo atto può trionfare sull'illimitato di ciò che è indeciso, sull'immensa indecisione che è la morte, se può, con la forza della sua azione, renderla attiva, e attraverso l'affermazione della sua libertà affermarsi nella morte, appropriarsene, renderla vera. Nel mondo egli è mortale, ma nella morte, in quest'indefinito che è la fine, non rischia di diventare infinitamente mortale? Questa domanda è il suo compito. Rispondervi è il tormento che lo trascina alla morte, alla morte che vuol dominare col valore esemplare della sua, non dandole altro contenuto che «la morte compresa».

Arria.

Dominare la morte non vuol dire soltanto restare arbitri di sé davanti alla morte: sovranità indifferente che si esprime nella serenità stoica. Quando Arria vedendo esitare suo marito, Caecina Poetus, si affonda un pugnale nel petto, lo trae fuori e glielo offre dicendo: «Non fa male», questa fermezza, questa rigidità ci impressionano. La sobrietà delle grandi agonie serene è un tratto che fa piacere. Morire bene vuol dire morire nell'accordo, in modo conforme a sé, nel rispetto dei vivi. Morire bene è morire nella propria vita, rivolti ad essa e distratti dalla morte, e questa buona morte indica più un riguardo per il mondo che un interesse per le profondità dell'abisso. I vivi apprezzano questo ritegno, amano coloro che non si abbandonano. Il piacere di una fine corretta, il desiderio di renderla umana e decorosa, di liberarla del suo aspetto inumano che, prima di uccidere gli uomini, li degrada nella paura e li trasforma in una

stranezza ripugnante, possono indurre a lodare il suicidio in quanto sopprimerebbe la morte. È il caso di Nietzsche. Nell'intento di cancellare l'oscura importanza dell'ultima ora cristiana, egli arriva a considerarlo una pura insignificanza che non vale neanche un pensiero, che per noi non è niente e che non ci toglie niente. « Non c'è più grande banalità della morte ». « Sono contento di vedere che gli uomini si rifiutano assolutamente di voler pensare alla morte! » Kirillov vorrebbe anche dirci questo: egli pensa di continuo a morire, ma per liberarci da quel pensiero. È l'estremo limite dell'umanizzazione, è l'eterna esortazione di Epicuro: Se tu sei, la morte non è; se essa è, tu non sei. Gli uomini stoici vogliono l'indifferenza di fronte alla morte, perché la vogliono libera da ogni passione. Poi attribuiscono l'indifferenza alla morte, essa è un istante indifferente. Infine, essa non è niente. Non è neppure l'ultimo istante, che appartiene ancora alla vita. Hanno dunque sconfitto completamente l'antica avversaria e possono dirle: « O morte, dov'è la tua vittoria? » Possono dirlo, ma a condizione di aggiungere: « Dov'è il tuo sprone? » Poiché, affrancandosi dalla morte, si sono al tempo stesso privati della vera vita, quella che « non teme di aprirsi alla devastazione della morte, ma la sopporta, la sostiene e si tiene in essa », ciò che Hegel chiama la vita dello spirito.

Non basta dunque affrontare l'avversario con la forza di uno spirito combattivo che vuole vincere, ma da lontano e come per impedirgli di avvicinarsi. Una morte libera, utile, cosciente, gradita ai vivi e fedele a se stessa, è una morte che non ha incontrato la morte, una morte in cui si parla molto della vita, ma non si sente il linguaggio senza intesa a partire dal quale parlare è come un dono nuovo. Coloro che non si abbandonano, si sottraggono anche all'assoluto abbandono. Il peggio ci è risparmiato, ma ci manca l'essenziale.

È per questo che, col suo istinto delle cose profonde e per il tramite delle sue intenzioni teoriche che erano di far vedere nell'ateismo militante un sogno della follia, Dostoevskij non ha dato a Kirillov un destino impassibile, la fredda fermezza ereditata dagli antichi. Questo eroe della morte certa non è né indifferente né padrone di sé, né sicuro, e non va verso il suo nulla come verso un pallido niente, depurato e a sua misura. Il fatto che la sua fine sia uno straordinario pasticcio, che egli uccida, uccidendosi, anche quel compagno, il suo doppio, accanto al quale giaceva un tempo, chiuso in un silenzio malvagio, che abbia come ultimo interlocutore e in fin dei conti come unico avversario la figura più sinistra, in cui può guardare nella nuda verità il fallimento del suo disegno, queste circostanze non appartengono soltanto alla sua parte d'esistenza nel mondo, ma emergono dall'intimità sordida dell'abisso. Si crede, moren-

do, di impegnare un nobile combattimento con Dio, e alla fine è Verhovenskij che si incontra, immagine molto più vera del potere tutt'altro che sublime col quale bisogna rivaleggiare in bestialità.

Entriamo dunque in una serie di gravi contraddizioni. Ciò che vi è di deliberato nel suicidio, quella parte libera e dominatrice attraverso la quale ci sforziamo di restare noi stessi, serve soprattutto a proteggerci da ciò che è in gioco in questo evento. Sembra che così facendo ci si sottragga all'essenziale, sembra che ci frapponiamo indebitamente fra qualche cosa di insostenibile e noi stessi, cercando, in questa morte familiare che viene da noi, di incontrare ancora soltanto noi stessi, la nostra decisione e la nostra certezza. La passione senza scopo, irragionevole e vana, ecco al contrario ciò che leggiamo sul volto di Kleist, e ci sembra imponente, questa passione che sembra riflettere l'immensa passività della morte, che sfugge alla logica delle decisioni, che può anche parlare, ma resta segreta, misteriosa e indecifrabile, perché non ha rapporto con la luce. È dunque *l'estrema passività*, quella che noi troviamo ancora nella morte volontaria, il fatto che l'azione vi è soltanto maschera di un senso di destituzione vertiginosa. In tale prospettiva, l'impassibilità di Arria non è più il segno di un preservato dominio di sé ma il segno di un'assenza, di una sparizione dissimulata, l'ombra di qualche essere impersonale e neutro. La febbre di Kirillov, la sua instabilità, i passi che non portano in nessun luogo, non significano l'agitazione della vita, una forza sempre viva, ma l'appartenenza a uno spazio in cui non si può sostare, che è in questo senso spazio notturno, là dove nessuno viene accolto, dove niente resta. Nerval, si dice, vaga per le strade prima di impiccarsi, ma vagare è già la morte, lo smarrimento mortale che alla fine deve interrompere prendendo una decisione. Di qui l'ossessione ripetitiva dei gesti di suicidio. Chi, per inettitudine, ha fallito la propria morte è come uno spettro che torni soltanto per puntare ancora sulla sua scomparsa; egli non può fare altro che uccidersi ancora e sempre. Questa ripetizione ha la frivolezza dell'eterno e il peso dell'immaginario.

Non è dunque certo che il suicidio sia una risposta a questo richiamo della possibilità nella morte. Il suicidio pone senza dubbio un interrogativo alla vita: la vita è possibile? Ma esso è piuttosto, essenzialmente, il suo stesso interrogativo: *il suicidio è possibile?* La contraddizione psicologica che appesantisce un tale disegno non è che la conseguenza di questa contraddizione più profonda. Colui che si uccide dice: Mi rifiuto al mondo, non agirò più. E tuttavia proprio lui vuole fare della morte un atto, vuole agire in modo supremo e assoluto. Questo ottimismo inconseguente che irraggia attraverso la morte volontaria, questa certezza di poter sempre trionfare, alla fine, disponendo sovranamente del nulla,

facendosi creatore del proprio nulla, e, in seno alla caduta, di potersi innalzare ancora al culmine di se stesso, questa certezza afferma nel suicidio ciò che il suicidio pretende di negare. Ecco perché colui che si lega alla negazione non può lasciare che essa si incarni in una decisione finale che ne sarebbe esclusa. L'angoscia che sbocca così sicuramente sul nulla non è essenziale, ha indietreggiato davanti all'essenziale, cerca ancora soltanto di fare del nulla la via della salvezza. Chi si pone presso la negazione non può servirsi di essa. Chi le appartiene, in questa appartenenza non può più abbandonarsi, perché appartiene alla neutralità dell'assenza dove non è già più se stesso. Questa situazione è, forse, la disperazione, non ciò che Kierkegaard chiama « la malattia fino alla morte », ma quella malattia in cui morire non mette capo alla morte, in cui non si spera più nella morte, in cui questa non è più qualcosa che deve venire, ma è ciò che non viene più.

Il punto debole del suicidio sta nel fatto che colui che lo compie è ancora troppo forte, dà prova di una forza che è propria soltanto di un cittadino del mondo. Chi si uccide poteva dunque vivere; chi si uccide è legato alla speranza, la speranza di uscirne; la speranza rivela il suo desiderio di cominciare, di trovare ancora l'inizio nella fine, di inaugurare così un significato che vorrebbe pertanto mettere in causa morendo. Chi disperare non può sperare di morire né volontariamente né naturalmente: gli manca il tempo, gli manca il presente in cui gli sarebbe necessario prendere appoggio per morire. Colui che si uccide è il grande affermatore del *presente*. Voglio uccidermi in un momento « assoluto », il solo che trionferà assolutamente dell'avvenire, che non passerà e non sarà sorpassato. La morte, se sopravvenisse all'ora prescelta, sarebbe un'apoteosi dell'istante; l'istante, in essa, sarebbe la scintilla stessa dei mistici, e in questo senso il suicidio conserva indubbiamente il potere di un'affermazione eccezionale, resta un avvenimento che non ci si può accontentare di definire volontario, che sfugge all'usura e travalica la premeditazione.

Lo strano progetto o la doppia morte.

Non si può « progettare » di uccidersi. Questo apparente progetto si slancia verso qualche cosa che non è mai raggiunto, verso uno scopo che non può essere preso di mira, e la fine è ciò che non posso prendere per fine. È come dire che la morte si sottrae al tempo del lavoro, a questo tempo che pure è la morte resa attiva e capace. È come pensare che c'è come una doppia morte: una che circola nelle parole di possibilità, di libertà, che ha come estremo orizzonte la libertà di morire e il potere di

rischiare mortalmente, — e l'altra che è l'inafferrabile, ciò che io non posso afferrare, che non è legata a *me* da relazioni di alcun genere, che non viene mai, verso la quale io non mi dirigo.

Si capisce allora quanto vi è di strano e di superficiale, di affascinante e d'ingannevole nel suicidio. Uccidersi vuol dire prendere una morte per l'altra, è una specie di bizzarro gioco di parole. Io vado a questa morte che nel mondo è a mia disposizione; e credo così di raggiungere l'altra morte, sulla quale non ho alcun potere, la quale non ha alcun potere su di me, poiché non ha niente a che fare con me, e se io la ignoro, essa pure mi ignora, è l'intimità vuota di questa ignoranza. Ecco perché il suicidio resta essenzialmente una scommessa, qualche cosa di aleatorio, non in quanto io mi possa riservare una probabilità di vivere, come accade in certi casi, ma perché è un salto, il passaggio dalla certezza di un atto progettato, consciamente deciso e virilmente messo in atto, a ciò che disorienta ogni progetto, resta estraneo ad ogni decisione, l'indeciso, l'incerto, la disgregazione dell'inattivo e l'oscurità del non-vero. Attraverso il suicidio, voglio uccidermi in un determinato momento, lego la morte a ora: sí, adesso, ora. Ma niente dimostra meglio l'illusione, la follia di questo « lo voglio », poiché la morte non è mai presente. È notevole nel suicidio l'intenzione di abolire l'avvenire come mistero della morte: ci si vuole uccidere, in qualche modo, perché l'avvenire sia senza segreto, per renderlo chiaro e leggibile, perché cessi di essere l'oscura riserva della morte indecifrabile. Il suicidio allora non è ciò che accoglie la morte, è piuttosto ciò che vorrebbe sopprimerla come futura, toglierle quella parte di avvenire che è come la sua essenza, renderla superficiale, senza spessore e senza pericolo. Ma questo calcolo è vano. Le più minuziose precauzioni, tutte le precisazioni e le più meditate garanzie non possono niente su questa indeterminazione essenziale, sul fatto che la morte non è mai rapporto con un momento determinato, né si trova in rapporto determinato con me.

Non si può « progettare » di uccidersi. Ci si prepara, si agisce in previsione del gesto estremo che appartiene ancora alla categoria normale delle cose da fare. Ma questo gesto non è in vista della morte, non la guarda, non la tiene in presenza. Di qui, la minuzia, l'amore dei dettagli, la cura paziente, maniaca, delle realtà più mediocri, di cui spesso dà prova colui che sta per morire. Gli altri se ne stupiscono e dicono: « Quando si vuol morire, non si pensa a tante cose ». Ma il fatto è che non si *vuole* morire, non si può fare della morte un oggetto per la volontà, non si può voler morire, e la volontà, così bloccata sul limitare incerto di ciò che non può raggiungere, si rigetta con saggezza calcolatrice su tutto ciò che c'è ancora di afferrabile in prossimità di quel limite. Si pensa a tante

cose, perché non si può pensare ad *altro*, e non per timore di guardare in faccia una prospettiva troppo grave, ma perché non c'è niente da vedere, perché colui che vuole morire, non può volere che la soglia della morte, quella morte-attrezzo che è nel mondo e alla quale si arriva con la precisione degli strumenti. Chi vuole morire, non muore, perde la volontà di morire, entra nella vertigine notturna dove muore in una passione senza volontà.

• *L'arte, il suicidio.*

Strana impresa, contraddittoria, sforzo per agire là dove regna l'immensa passività, esigenza che vuole mantenere le regole, impone la misura e fissa uno scopo in un movimento che sfugge ad ogni mira e ad ogni decisione. Prova che sembra rendere la morte superficiale facendone un atto simile a qualsiasi atto, una cosa da fare, ma che dà anche l'impressione di trasfigurare l'azione, come se abbassare la morte alla forma di un progetto fosse un'occasione unica di innalzare il progetto verso ciò che lo trascende. Una follia, ma dalla quale noi non potremmo essere esclusi senza essere esclusi dalla nostra condizione (un'umanità che non potesse più uccidersi, perderebbe quasi il suo equilibrio, cesserebbe di essere normale); un diritto assoluto, il solo che non sia il rovescio di un dovere, e tuttavia un diritto che non ricalca e non rafforza un vero potere, ma si slancia come una passerella infinita che al momento decisivo si interrompa, irreali come un sogno su cui bisogna tuttavia passare realmente. Un diritto dunque senza potere e senza dovere, una follia necessaria all'integrità ragionevole, e che, inoltre, sembra riuscire abbastanza spesso: ora, è interessante notare come questi caratteri si applichino anche ad una certa esperienza, evidentemente meno pericolosa, ma forse non meno folle, quella dell'artista. Non che egli faccia opera di morte, ma si può dire che è legato all'opera nello stesso strano modo in cui lo è alla morte l'uomo che la prende come fine.

L'analogia s'impone a prima vista. Tutti e due progettano ciò che sfugge ad ogni progetto, e se hanno un cammino, non hanno uno scopo, non sanno ciò che fanno. Tutti e due vogliono fermamente, ma, a ciò che vogliono, sono uniti da un'esigenza che ignora la loro volontà. Tutti e due tendono verso un punto al quale debbono avvicinarsi con l'abilità, il saper-fare, il lavoro, le certezze del mondo, eppure questo punto non ha niente a che vedere con tali mezzi, non conosce il mondo, resta estraneo ad ogni compimento, rovina costantemente ogni azione deliberata. Come camminare con passo fermo verso ciò che non si lascia assegnare

una direzione? Sembra che tutti e due riescano a fare qualche cosa soltanto ingannandosi su ciò che fanno e guardano più da vicino: l'uno prende una morte per l'altra, l'altro prende il libro per l'opera, malinteso al quale si affidano ciecamente, di cui prendono una sorda coscienza, che fa del loro compito una scommessa orgogliosa, come se abbozzassero una specie di azione che possa raggiungere il termine soltanto all'infinito.

Questo accostamento può sembrare urtante, ma non ha niente di strano, nella misura in cui, distogliendoci dalle apparenze, arriviamo a comprendere che i due movimenti mettono alla prova una singolare forma di *possibilità*. Nei due casi, si tratta di un potere che vuole essere tale anche di fronte all'inafferrabile, là dove cessa il regno dei fini. Nei due casi interviene un salto invisibile, ma decisivo: non nel senso che, attraverso la morte, noi passiamo all'ignoto, o che dopo la morte noi ci troviamo consegnati all'al di là insondabile. No: l'atto stesso di morire è questo salto, è la profondità vuota dell'al di là; il fatto di morire include un rovesciamento radicale, per cui la morte che era la forma estrema del mio potere non diventa soltanto ciò che mi destituisce gettandomi fuori dal mio potere di cominciare e persino di finire, ma diventa ciò che è senza relazione con me, senza potere su di me, ciò che è sciolto da ogni possibilità, l'irrealtà dell'indefinito. E non posso rappresentarmi questo rovesciamento, non posso nemmeno concepirlo come definitivo, perché non è il passaggio irreversibile al di là del quale non ci sarebbe ritorno, ma è ciò che non si compie, l'interminabile e l'incessante.

Il suicidio è orientato verso questo rovesciamento come verso il suo fine. L'opera lo ricerca come sua origine. In ciò sta una prima differenza. Il suicidio, in una certa misura, lo nega, non ne tiene conto, non è « possibile » che in questo rifiuto. La morte volontaria è rifiuto di vedere l'altra morte, quella che non si afferra, che non si raggiunge mai, è una specie di negligenza suprema, un'alleanza con la morte visibile per escludere quella invisibile, un patto con questa buona, questa fedele morte di cui di continuo fruisco nel mondo, uno sforzo per estendere la sua sfera, per renderla ancora valida e vera al di là di se stessa, là dove essa non è più che l'altra. L'espressione « Io mi uccido » suggerisce un raddoppiamento di cui non si tiene conto. « Io » è un me nella pienezza della sua azione e della sua decisione, capace di agire sovranamente su se stesso, sempre in grado di cogliersi; mentre colui che è colto non è più io, è un altro, cosicché, quando mi do la morte, forse sono « Io » che la do, ma non sono io che la ricevo, e non è neppure la mia morte — che io ho dato — quella in cui mi tocca morire, ma quella che ho rifiutato, trascurato e che è questa negligenza stessa, fuga e inazione perpetue.

L'opera vorrebbe in qualche modo collocarsi in questa *negligenza*, insediarsi. Di là le viene un richiamo. Là, suo malgrado, l'attira ciò che la mette assolutamente alla prova, un rischio nel quale tutto è rischiato, un rischio essenziale dove l'essere è in gioco, dove il nulla sparisce, dove si gioca il diritto e il potere di morire.

Da questo punto di vista, s'intuisce in qual modo il pensiero dell'opera abbia potuto, in Mallarmé, confondersi per un istante con l'affermazione del suicidio. Ma si comprende anche come questo stesso pensiero abbia condotto Rilke a ricercare con la morte una relazione più « esatta » di quella della morte volontaria. Le due esperienze debbono essere meditate.

Che *Igitur* sia una ricerca che ha il poema per posta, Mallarmé lo ha riconosciuto in una lettera a Cazalis (14 novembre 1869): « È un racconto, attraverso il quale voglio abbattere l'antico mostro dell'Impotenza, che ne è il tema, del resto, al fine di chiudermi in una grande fatica già ristudiata. Se è fatto (il racconto), sono guarito... » La grande fatica è *Hérodiade*¹ ed è l'opera poetica. *Igitur* è un tentativo per rendere l'opera possibile afferrandola nel punto in cui ciò che è presente è l'assenza di ogni potere, l'impotenza. Mallarmé, qui, sente profondamente che lo stato di aridità che egli conosce è in relazione con l'esigenza dell'opera, non è una semplice privazione dell'opera, né uno stato psicologico che le sia proprio.

« Disgraziatamente sviscerando il verso a tal punto, ho incontrato due abissi che mi gettano nella disperazione. L'uno è il Nulla... L'altro vuoto che ho trovato è quello del mio petto ». « E ora, arrivato alla visione orribile di un'opera pura, ho quasi perduto la ragione e il senso delle parole più familiari. Tutto ciò che, per contraccolpo, il mio essere ha sofferto durante questa lunga agonia è inenarrabile, ma fortunatamente, io sono perfettamente morto... E per farti sapere che adesso sono impersonale, e non più Stéphane che tu hai conosciuto... » Quando ci si richiami a queste allusioni non si può dubitare che *Igitur* nasca dall'esperienza oscura, essenzialmente arrischiata, in cui lo trascina, nel corso di questi anni, il lavoro poetico. Rischio che colpisce l'uso normale del mondo, l'uso abituale della parola, che distrugge tutte le certezze ideali, che toglie al poeta

¹ Ma Mallarmé ha forse in mente un'altra opera.

la sicurezza fisica di vivere, lo espone infine alla morte, morte della verità e morte della sua persona, lo consegna all'impersonalità della morte.

L'esplorazione, la purificazione dell'assenza.

L'interesse di *Igitur* non è direttamente nel pensiero che gli serve da tema. Questo è come un pensiero che il pensiero soffocherebbe, simile in ciò a quello di Hölderlin che è tuttavia più ricco, più capace di iniziativa, connesso, in gioventù, a quello di Hegel, mentre Mallarmé non ha tratto dalla ricerca hegeliana che un'impressione, e questa impressione tuttavia risponde al movimento profondo che l'ha precisamente condotto agli «anni spaventosi». Tutto converge per lui nella parentela che si è stabilita fra le parole: pensiero, assenza, parola e morte. La professione di fede materialista: «Sì, lo so, non siamo che vane forme della materia» non è il punto di partenza, la rivelazione che lo avrebbe costretto in seguito a ridurre a niente il suo pensiero, Dio e tutte le altre figure dell'ideale. È, con ogni evidenza, da questo *niente* che egli parte, un niente del quale ha provato la segreta vitalità, la forza e il mistero nella meditazione e nell'adempimento del lavoro poetico. Il suo vocabolario hegeliano non meriterebbe nessuna attenzione, se non fosse animato da un'esperienza autentica, e tale esperienza è quella della potenza del negativo.

Si può dire che egli abbia visto il nulla all'opera, abbia provato l'azione dell'assenza, abbia afferrato in essa una presenza, una potenza ancora, come nel nulla uno strano potere di affermazione. Tutte le sue osservazioni sul linguaggio, come sappiamo, tendono a riconoscere nella parola l'attitudine a rendere le cose assenti, a suscitarle nell'assenza, poi a restare fedele al valore dell'assenza e ad adempierlo fino in fondo in una suprema e silenziosa sparizione. In verità, il problema non è per lui di sfuggire alla realtà nella quale si sentirebbe preso, secondo un'interpretazione ancora corrente del sonetto del cigno. La vera ricerca e il dramma si collocano nell'altra sfera, là dove si afferma la pura assenza, là dove, affermandosi, essa si sottrae a sé, si rende ancora presente, resta la presenza dissimulata dell'essere, e, in questa dissimulazione, persiste il caso, ciò che non si abolisce. Eppure tutto è in gioco qui, poiché l'opera è possibile soltanto se l'assenza è pura e perfetta, se nella presenza di Mezzanotte possono essere gettati i dadi: soltanto là parla l'origine, là essa comincia, trova la forza dell'inizio.

Precisiamo ancora: la difficoltà più grande non viene dalla pressione degli esseri, da ciò che chiamiamo la loro realtà, la loro affermazione perseverante di cui non riusciamo mai a sospendere completamente

l'azione. Nell'irrealtà stessa il poeta si scontra con una sorda presenza, e non può disfarsene, è in essa che, prosciolti dagli esseri, incontra il mistero di « questa parola stessa: è »; non già perché nell'irreale sussista qualche cosa, perché il rifiuto sia stato insufficiente e il lavoro della negazione interrotto troppo presto, ma perché, quando non c'è niente, è il niente che non può più essere negato, che afferma, afferma ancora, dice il nulla come essere, come inazione dell'essere.

Da una tale situazione prenderebbe forma l'argomento di *Igitur*, se non si dovesse aggiungere che questo racconto piuttosto la evita, cerca di sormontarla mettendovi un termine. Pagine in cui si è voluto riconoscere il cupo colore della disperazione, mentre portano al contrario l'espressione giovanile di una grande speranza, poiché se *Igitur* dicesse giusto, se la morte è vera; se essa è un atto effettivo, se non è un caso, ma la suprema possibilità, il momento estremo sul quale la negazione si fonda e si compie, allora questa negazione che è al lavoro nelle parole, « questa goccia di nulla » che è in noi presenza della coscienza, questa morte dalla quale ricaviamo il potere di non essere che è la nostra assenza, rientrano anche nella verità, testimoniano per qualche cosa di definitivo, lavorano per « imporre un limite all'infinito » — e allora l'opera che è legata alla purezza della negazione può a sua volta innalzarsi nella certezza di quel lontano Oriente che è la sua origine.

I tre movimenti verso la morte.

Igitur non è dunque soltanto un'esplorazione, ma una purificazione dell'assenza, un tentativo per renderla possibile e attingere in essa la possibilità. Tutto l'interesse di questo racconto consiste nel modo in cui si compiono insieme tre movimenti, in una certa misura distinti e però legati a tal punto che la loro dipendenza resta nascosta. I tre movimenti sono necessari per raggiungere la morte, ma quale promuove gli altri, quale è il più importante? L'atto col quale l'eroe esce dalla camera, scende le scale, beve il veleno e va alla tomba, ecco apparentemente la decisione iniziale, il « gesto » che solo dà realtà all'assenza e autentica il nulla. Ma non è così. L'adempimento non è che un momento insignificante. Ciò che viene fatto dev'essere prima sognato, pensato, colto in anticipo dallo spirito non in una contemplazione psicologica, ma con un movimento vero: in un lavoro lucido per procedere fuori di sé, per percepirsi nell'atto di sparire e apparire a se stessi nel miraggio di questa sparizione, per raccogliersi nella morte propria che è la vita della coscienza, e, nel fascio serrato di tutti questi atti di morte in

forza dei quali noi siamo, formare l'atto unico della morte avvenire che il pensiero raggiunge, nello stesso tempo che esso si raggiunge e si estingue.

Qui, la morte volontaria non è più che una morte in spirito che sembra restaurare l'atto di morire nella sua pura dignità interiore, non però secondo l'ideale di Jean-Paul Richter i cui eroi, « gli uomini grandi », muoiono in un puro desiderio di morire, « con gli occhi fissi al di là delle nuvole », per il richiamo di un sogno che li disincarna e li disorganizza. Più affine sarebbe l'intenzione di Novalis, quando fa del suicidio « il principio di tutta la sua filosofia ». « L'atto veramente filosofico è il suicidio; in esso si trova il punto di partenza reale di ogni filosofia, ad esso tendono tutti i desideri del discepolo filosofico. Soltanto questo atto risponde a tutte le condizioni e porta tutti i segni di un'azione transmondana ». Queste ultime parole indicano già un orizzonte che *Igitur* non conosce: nella morte, Novalis, come la maggior parte dei romantici tedeschi, cerca un al di là della morte, un più che la morte, il ritorno allo stato totale trasfigurato, come nella notte, e non la notte, ma il tutto pacificato del giorno e della notte. Inoltre, il movimento verso la morte è in Novalis una concentrazione della volontà, un'affermazione della sua forza magica: un'esaltazione, una spesa di energia o ancora un'amicizia disordinata con il lontano. Ma *Igitur* non cerca di superarsi, né di scoprire, con un superamento volontario, un nuovo punto di vista dell'altro versante della vita. Muore con lo spirito: nello sviluppo stesso dello spirito, nella sua presenza a se stesso, a questo cuore profondo e che batte dei suoi stessi battiti, che è appunto assenza, l'intimità dell'assenza, la notte.

Mezzanotte.

La notte: qui si coglie la vera profondità di *Igitur*, e qui ritroviamo il terzo movimento che forse presiede agli altri due. Se il racconto comincia con l'episodio di « Mezzanotte », con l'evocazione di questa pura presenza in cui niente sussiste all'infuori del sussistere di niente, non è certo per fornire un bel pezzo letterario, né, come è stato detto, per tendere un fondale all'azione, quella camera vuota, con i mobili sovraccarichi ma riassorbiti dall'ombra, immagine che è in Mallarmé come l'ambiente originale del poema. Questo « fondale » è in realtà il centro del racconto il cui vero eroe è Mezzanotte, mentre l'azione è il flusso e il riflusso di Mezzanotte.

Che il racconto cominci con la fine, è proprio questo che ne forma

la verità inquietante: fin dalle prime parole, la camera è vuota, come se già tutto fosse compiuto, la goccia bevuta, l'ampolla vuota e « il povero personaggio » steso sulle sue ceneri. Mezzanotte è là, l'ora in cui i dadi gettati hanno assolto ogni movimento; la notte è stata restituita a se stessa, l'assenza è consumata e il silenzio è puro. Tutto dunque ha preso fine; tutto ciò che la fine deve manifestare, ciò che Igitur cerca di creare con la sua morte, la solitudine delle tenebre, la profondità della sparizione, è dato in partenza, è come la condizione di questa morte, la sua apparizione anticipata, la sua immagine eterna. Strano rovesciamento. Non è l'adolescente che, sparendo nella morte, istituisce la sparizione e vi instaura la notte, è il presente assoluto di questa sparizione è il suo riflesso tenebroso che soli gli permettono di morire, che lo introducono nella sua decisione e nel suo atto mortale. Come se fosse necessario prima morire anonimamente per morire nella certezza del proprio nome. Come se, prima di essere la mia morte, un atto personale col quale ha fine deliberatamente la mia persona, fosse necessario che la morte sia la neutralità e l'impersonalità in cui non si compie niente, l'onnipotenza vuota che si consuma in sé eternamente.

Siamo ora lontanissimi dalla morte volontaria che l'ultimo episodio ci aveva lasciato vedere. Dall'azione precisa che consiste nel vuotare un'ampolla, siamo risaliti ad un pensiero, atto ideale, già impersonale, dove pensare e morire si esploravano nella loro verità reciproca e nella loro identità dissimulata. Ma ora eccoci davanti all'immensa passività che, preliminarmente, dissolve ogni azione e perfino l'azione per mezzo della quale Igitur vuole morire, arbitro momentaneo del caso. Sembra che qui si confrontino, in una simultaneità immobile, tre figure della morte, tutte e tre necessarie al suo compimento, e la più segreta sarebbe allora la sostanza dell'assenza, la profondità del vuoto che si crea quando si muore, fuori eterno, spazio formato dalla mia morte, ma il cui solo approccio può farmi morire. Che in una tale prospettiva l'evento non possa mai avere luogo (la morte non possa mai diventare evento), è ciò che sta iscritto nell'esigenza di questa notte preliminare; situazione che si può esprimere anche così: perché l'eroe possa uscire dalla camera e si scriva il capitolo finale « uscita dalla camera », bisogna già che la camera sia vuota, senza l'eroe, e che la parola da scrivere sia per sempre rientrata nel silenzio. E non è una difficoltà logica: questa contraddizione esprime tutto ciò che rende nello stesso tempo difficili sia la morte che l'opera: l'una e l'altra sono in qualche modo inabborracciabili, come Mallarmé appunto dice in note che sembrano riferirsi ad *Igitur*: « Dramma non insolubile se non perché inabborracciabile », e osserva ancora nella stessa nota: « Il dramma è causato dal Mistero di ciò

che segue – L'Identità (Idea) Sé – del teatro e dell'Eroe attraverso l'Inno. *Operazione*. – L'Eroe libera – l'inno (materno) che lo crea, e si restituisce al Teatro che era – dal Mistero dove quest'inno era sepolto». Se il « Teatro » è qui lo spazio di Mezzanotte, momento che è un luogo, c'è appunto un'identità del teatro e dell'eroe, attraverso l'inno che è la morte diventata parola. Come può Igitur « liberare » questa morte facendola diventare canto e inno e con ciò restituirsi al teatro, al puro sussistere di Mezzanotte in cui la morte era sepolta? In questo consiste l'« operazione ». La fine non può essere che ritorno all'inizio, come dicono le ultime parole del racconto: « Andatosene il nulla, resta il Castello della purezza », questa camera vuota in cui tutto persiste.

L'«atto della Notte».

Il modo in cui Mallarmé tenta tuttavia di affrontare il dramma per trovargli un esito è assai rivelatore: fra la notte, il pensiero dell'eroe e i suoi atti reali, o, in altri termini, fra l'assenza, il pensiero dell'assenza e l'atto in cui l'assenza si realizza, si instaura uno scambio, una reciprocità di movimenti. Vediamo in primo luogo che questa Mezzanotte, inizio eterno e fine eterna, non è così immobile come si potrebbe credere. « Certamente sussiste una presenza di Mezzanotte ». Ma questa presenza che sussiste non è presenza, questo presente sostanziale è la negazione del presente: è un presente scomparso, e Mezzanotte, in cui dapprima si raccoglieva « il presente assoluto delle cose » (la loro essenza irreali) diventa « il sogno puro di una Mezzanotte in sé scomparsa », non più un presente, ma il passato, simboleggiato, come la fine della storia in Hegel, da un libro aperto sulla tavola, « pagina e scenario solito della Notte ». La Notte è il libro, il silenzio e l'inazione di un libro, quando, essendo ormai stato proferito tutto, tutto rientra nel silenzio che solo parla, parla dal fondo del passato e nello stesso tempo è tutto l'avvenire della parola. Poiché la Mezzanotte presente, quest'ora in cui manca assolutamente il presente, è anche l'ora nella quale il passato tocca e attinge immediatamente, *senza la mediazione di niente di attuale*, l'estremità dell'avvenire, e tale è, come abbiamo visto, l'istante stesso della morte che non è mai presente, che è la festa dell'avvenire assoluto e in cui si può dire che, in un tempo senza presente, ciò che è stato sarà. Così ce l'annunciano due frasi celebri di *Igitur*: « Io ero l'ora che *deve* rendermi puro » e, più precisamente, l'addio di Mezzanotte alla notte, addio che non può avere fine, poiché non ha mai luogo adesso, poiché è presente soltanto nell'eterna assenza della notte: « Addio,

notte, che io *fui*, il tuo sepolcro, ma che, l'ombra sopravvivenza, si trasformerà in Eternità»¹.

Tuttavia la struttura della Notte ci ha già restituito un movimento: la sua immobilità è fatta di questo richiamo del passato all'avvenire, sorda scansione per cui ciò che è stato afferma la sua identità con ciò che sarà al di là del presente inabissato, l'abisso del presente. Attraverso questo «duplice urto», la notte si scuote, agisce, diventa «atto», e questo atto apre i pannelli lucenti della tomba, creando lo sbocco che rende possibile «l'uscita dalla camera»². Mallarmé trova qui lo scorrimento immobile che fa procedere le cose in seno al loro eterno annullamento: c'è un insensibile scambio fra l'oscillazione interiore della notte, il battito dell'orologio, il va-e-vieni delle porte della tomba aperta, il va-e-vieni della coscienza che entra ed esce da sé, che si scinde e si sfugge, errando nella lontananza di se stessa con un fruscio d'ali notturne, fantasma già confuso con quelli dei morti anteriori, «scansione» che, sotto tutte queste forme, è movimento di una sparizione, movimento di ritorno in seno alla sparizione, ma «urto vacillante» che a poco a poco si afferma, prende corpo e diventa alla fine il cuore vivo di Igitur, quel cuore la cui certezza troppo chiara allora lo «disturba» e lo incita all'atto reale della morte. Siamo dunque venuti dal più interno al più esterno: l'assenza indefinita, immutabile e sterile si è insensibilmente trasformata, ha preso il volto e la forma dell'adolescente e, divenuta reale in lui, trova, in questa realtà, il mezzo per compiere la decisione che l'annulla. Così, la notte che è l'intimità di Igitur, la morte pulsante che è il cuore di ciascuno di noi, deve diventare la vita stessa, il cuore certo della vita, perché ne consegua la morte, perché la morte per un istante si lasci afferrare, identificare, divenga la morte di un'identità che l'ha decisa e voluta.

Che Mallarmé, nella morte e nel suicidio d'Igitur, abbia dapprima visto la morte e la purificazione della notte, è dimostrato dalle versioni anteriori del suo racconto. In quelle pagine (particolarmente *scolio*, *d*) non è più Igitur né la sua coscienza che lavorano e che vegliano, ma la notte stessa, e tutti gli avvenimenti allora sono vissuti dalla notte. Il cuore che, nel testo definitivo, Igitur riconosce come suo: «Sento la pulsazione del mio cuore. Non mi piace questo rumore: la perfezione della mia certezza mi disturba; tutto è troppo chiaro», è allora il cuore della notte: «Tutto era perfetto: essa era la Notte pura e intese il suo cuore battere. Tuttavia, le diede una inquietudine, quella di troppa cer-

¹ Nel suo saggio su Mallarmé (*La distance intérieure*), Georges Poulet dice che quest'opera non può «mai esprimersi con un presente, sempre con un passato o un futuro».

² «L'ora si formula in questa eco, alla soglia di pannelli aperti dal suo atto della notte».

tezza, quella di una constatazione troppo sicura di se stessa: volle ri-tuffarsi a sua volta nelle tenebre del suo sepolcro unico e abiurare l'i-dea della sua forma... » La notte è Igitur, e costui è quella parte che la notte deve « ridurre allo stato di tenebre » per ridiventare la libertà della notte.

La catastrofe di Igitur.

È significativo che, nella versione più recente, Mallarmé abbia modificato tutta la prospettiva dell'opera facendone il monologo di Igitur. Per quanto questo prolungamento del monologo di Amleto non faccia risuonare molto alta l'affermazione della prima persona, ci si accorge bene di questo pallido « io » che di momento in momento si presenta dietro il testo e ne calca la dizione. Allora, tutto cambia: attraverso questa voce che parla, non è più la notte che parla, ma una voce ancora molto personale, per quanto trasparente si faccia, e là dove noi credevamo di essere di fronte al segreto di Mezzanotte, il puro destino dell'assenza, non abbiamo che la presenza parlante, l'evidenza rarefatta, ma sicura, di una coscienza che nella notte divenuta il suo specchio non contempla ancora che se stessa. Ciò è significativo. Si direbbe che Mallarmé abbia indietreggiato davanti a ciò che chiamerà in *Un coup de dés* « la neutralità identica del baratro »: è sembrato che desse diritto alla notte, ma è alla coscienza che lascia tutti i diritti. Si direbbe che egli abbia paura di vedere dissiparsi ogni cosa, « vacillare, afflosciarsi, follia », se, in maniera surrettizia, non introducesse un pensiero vivo che, dal fondo, potesse sostenere ancora l'assoluta nullità che egli pretendeva evocare. Per chi volesse parlare di una « catastrofe di Igitur », forse essa sta in questo. Igitur non esce dalla camera: la camera vuota è ancora lui stesso, lui che si accontenta di parlare della camera vuota e che non ha per renderla assente niente altro che la sua parola non fondata da un'assenza più originale. E se per giungere sovranamente alla morte, è davvero necessario che egli si esponga alla presenza della morte sovrana, dell'ambiente puro di una Mezzanotte che lo cancella e lo « raschia », un tale confronto, una tale prova decisiva è mancata, poiché si compie al riparo della coscienza, sotto la sua garanzia e senza rischio per essa.

Finalmente, rimane solo l'atto nella sua oscura serietà, la fiala vuotata, la goccia del nulla bevuta, un atto certamente impregnato di coscienza, ma che non è decisivo per il solo fatto di essere stato deciso e che porta in se stesso lo spessore della decisione. Igitur chiude in tono

minore il suo monologo con queste parole: « per me è suonata l'ora di partire », dove si vede che resta ancora tutto da fare, che egli non ha progredito di un passo verso quel « dunque » che il suo nome designa, verso la conclusione di sé che da se stesso vorrebbe trarre per il solo fatto che, comprendendola, conoscendola nel suo carattere fortuito, crede allora di innalzarla alla necessità, annullarla come caso aderendo esattamente alla nullità. Ma come potrebbe Igitur conoscere il caso? Il caso è quella notte che egli ha evitato, in cui non ha contemplato che la propria evidenza, e la sua continua certezza. La casualità è la morte, e i dadi per cui si muore sono gettati a caso, non significano altro che il movimento tutto casuale che fa rientrare nel caso. È a Mezzanotte che « devono essere gettati i dadi »? Ma Mezzanotte è precisamente l'ora che non suona se non dopo che si sono gettati i dadi, l'ora che non è mai venuta ancora, che non viene mai, il puro futuro irraggiungibile, l'ora eternamente passata. Già Nietzsche si era imbattuto nella stessa contraddizione, quando diceva: « Muori al momento giusto ». Questo momento giusto, il solo che equilibrerà la nostra vita con una morte sovranamente equilibrata, noi non possiamo raggiungerlo che come il segreto inconoscibile, ciò che verrebbe in luce solo se noi potessimo, già morti, guardarci da un punto da cui ci fosse possibile abbracciare come un tutto la nostra vita e la nostra morte; e questo punto è forse la verità della notte da cui Igitur vorrebbe per l'appunto partire per rendere la sua partenza possibile e giusta, ma che egli riduce alla povertà di un riflesso. « Muori al momento giusto ». Ma la peculiarità della morte è la sua ingiustizia, la sua mancanza di giustizia, il fatto che essa viene o troppo presto o troppo tardi, prematura e come a cose fatte, non venendo se non dopo la sua venuta, l'inabissarsi del tempo presente, il regno di un tempo senza presente, senza quel punto giusto che è l'instabile equilibrio dell'istante grazie al quale tutto è allo stesso livello.

« *Un coup de dés* ».

Che *Un coup de dés* sia la constatazione di un tale scacco, la rinuncia a dominare la dismisura del caso con una morte sovranamente misurata, può essere, ma non lo si può affermare con certezza. È piuttosto per il suo abbandono che *Igitur*, opera non incompiuta, ma lasciata in tronco, denuncia questo scacco, ritrovando così il suo senso, sfuggendo all'ingenuità di una impresa riuscita per diventare la forza e l'ossessione dell'interminabile. Per trent'anni *Igitur* accompagna Mallarmé, così

come, per tutta la sua vita, veglia presso di lui la speranza di quella « grande Opera » che egli evoca misteriosamente davanti ai suoi amici, di cui ha finito per rendere verosimile la realizzazione anche ai suoi stessi occhi e perfino, per un istante, agli occhi dell'uomo meno fiducioso nell'impossibile, Valéry, che se ne stupisce e che non è mai guarito da quella specie di ferita, ma la ha dissimulata nell'esigenza di un partito preso opposto.

Un coup de dés non è *Igitur*, benché ne risvegli quasi tutti gli elementi, non è *Igitur* capovolto, la sfida abbandonata, il sogno vinto, la speranza diventata rassegnazione. Accostamenti di questo tipo non avrebbero alcun valore. *Un coup de dés* non risponde a *Igitur* come una frase risponde ad un'altra frase, una soluzione a un problema. Questa parola già in se stessa risonante, UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, la forza dell'affermazione, l'esplosione perentoria della sua certezza, ciò che fa di essa una presenza autoritaria che tiene unita fisicamente tutta l'opera, questo fulmine che sembra cadere, per consumarla, sulla folle credenza d'*Igitur*, lungi tuttavia dal contraddirla, le dà invece la sua ultima possibilità, che non è di voler annullare il caso, sia pure con un atto di negazione mortale, ma di abbandonarsi interamente a questo caso, di consacrargli entrando senza riserve nella sua intimità, con l'abbandono dell'impotenza, « senza nave, non importa dove, vana ». Niente è più impressionante, in un artista così posseduto da un desiderio di padronanza, di questa parola finale in cui l'opera brilla a un tratto al di sopra di lui, non più necessaria, ma come un « forse » di puro caso, nell'incertezza dell'« eccezione », non necessaria, ma come l'assolutamente non-necessaria, costellazione del dubbio che brilla soltanto nel cielo dimenticato della perdizione. La notte di *Igitur* è diventata il mare, « la dischiusa profondità », « la neutralità identica del baratro », « turbine d'ilarità e d'orrore ». Ma *Igitur* nella notte non cercava ancora che se stesso, voleva morire in seno al proprio pensiero. Fare dell'impotenza un potere, ecco la posta, come ci è stato detto. In *Un coup de dés* l'adolescente che è diventato maturo, che è adesso « le Maître », l'uomo della suprema padronanza, forse ha in mano davvero il colpo della riuscita « l'unico Numero che non può essere un altro », ma questa eventualità unica nella quale potrebbe padroneggiare l'eventualità, non la gioca, non più di quanto non possa giocarla l'uomo che ha sempre in mano il potere supremo, quello di morire, ma che tuttavia muore al di fuori di questo potere, « cadavere che il braccio separa dal segreto che serba »: immagine massiccia che rifiuta la sfida della morte volontaria, di quella morte in cui la mano tiene il segreto in forza del quale noi siamo gettati al di fuori del segreto. E questa eventualità che non viene giocata, che resta ozio-

sa, non è neanche un segno di saggezza, il frutto di una attenzione meditata e risoluta: è qualche cosa di fortuito, è legata alla contingenza della vecchiaia divenuta incapace, come se l'impotenza dovesse apparirci sotto la sua forma più cadente, là dove non è che miseria ed abbandono, l'avvenire derisorio di un estremo vegliardo, la cui morte non è che inazione inutile. « Naufragio questo ». Ma che cosa avviene in questo naufragio? La congiunzione suprema, il gioco che si gioca nel fatto di morire, non contro o con il caso, ma nell'intimità del caso, in quella regione in cui niente può essere afferrato, questo rapporto con l'impossibilità può ancora prolungarsi dando luogo a un « Come se » col quale prenderebbe forma la vertigine dell'opera, delirio contenuto da « una piccola ragione virile », sorta di « riso » « pensoso », « muto », « espiatorio »? A ciò nessuna risposta, nessun'altra certezza se non la concentrazione del caso, la sua glorificazione stellare, la sua elevazione fino al punto in cui la sua rotura « versa l'assenza », « qualche punto ultimo che lo consacri ».

« Se è fatto [il racconto] sono guarito ». Speranza commovente nella sua semplicità. Ma il racconto non è stato fatto: per l'impotenza, — questo abbandono in cui l'opera ci tiene e in cui essa esige che discendiamo nel pensiero del suo avvicinamento; — per questa morte, non vi è guarigione. L'assenza che Mallarmé ha sperato di rendere pura, non è pura. La notte non è perfetta, essa non accoglie, non si apre. Essa non si oppone al giorno col silenzio, col riposo, con la cessazione dei compiti. Nella notte il silenzio è parola, e non vi è riposo, poiché la posizione manca. Qui regna l'incessante e l'ininterrotto, non la certezza della morte compiuta, ma « l'eterno tormento di morire ».

Rilke e l'esigenza della morte

Quando Rilke, per rispondere al suo destino di poeta, tenta di aprirsi a una più grande dimensione di se stesso che non deve escludere ciò che egli diviene morendo; non si può dire che arretri, davanti alle difficoltà dell'esperienza. Guarda in faccia quel che egli chiama lo sgomento. È quanto ci può essere di più tremendo. È una forza troppo grande per noi, è la nostra propria forza che ci sorpassa e che noi non riconosciamo, ma, per questa ragione, dobbiamo attirarla a noi, renderla vicina a noi, renderci in essa vicini a quel che le è vicino.

A volte, egli parla di sormontare la morte. La parola « sormontare » è una di quelle parole che sono necessarie alla sua poesia. Vuol dire oltrepassare, ma sostenendo ciò che ci oltrepassa, senza distogliercene né prendere di mira niente altro al di là. È forse in questo senso che Nietzsche intende la parola di Zarathustra: « l'uomo è qualche cosa che deve essere sormontato »; non che l'uomo debba raggiungere un al di là dell'uomo: non ha niente da raggiungere, e se egli è ciò che lo eccede, questa eccedenza non è cosa che egli possa possedere né essere. « Sormontare » è dunque, molto diverso anche da « padroneggiare ». Uno degli errori della morte volontaria è nel desiderio di essere arbitro della propria fine e d'imporre ancora la propria forma e il proprio limite a questo ultimo movimento. È la sfida di *Igitur*: assegnare un termine al caso, morire in seno a se stessi nella trasparenza di un avvenimento che noi abbiamo reso uguale a noi stessi, che abbiamo annullato e può allora annullarci senza violenza. Il suicidio resta legato a questo desiderio di morire facendo a meno della morte:

Quando Rilke medita sul suicidio del giovane conte Wolf Kalckreuth, in una meditazione che prende forma di poema, ciò che l'allontana da quella specie di morte è quanto essa mostra d'impazienza e di inattenzione. L'impazienza è uno sbaglio contro la maturità profonda, che si oppone all'azione brutale del mondo moderno come affaccendamento che corre all'azione e si agita nell'urgenza vuota delle cose da fare. L'impazienza è anche uno sbaglio contro la sofferenza: rifiutando di sof-

frire lo spaventevole, sfuggendo all'insopportabile, ci si sottrae al momento in cui tutto si capovolge e il pericolo più grande diviene la sicurezza essenziale. L'impazienza della morte volontaria è questo rifiuto di attendere, di attingere il centro puro in cui ci ritroveremo in ciò che ci eccede.

Perché non hai tu aspettato che il peso
ti fosse insopportabile: allora si rovescia, allora
non è così grave se non perché così puro.

Noi vediamo dunque che la morte troppo pronta è come un capriccio infantile, una mancanza all'attesa, un gesto d'inattenzione che ci lascia estranei alla nostra fine, ci lascia morire nonostante la risolutezza dell'evento, in uno stato di distrazione e d'improprietà. Colui che muore troppo volentieri, il troppo passionalmente mortale che è l'uomo teso con tutte le forze a cessare di vivere, è come sottratto alla morte dalla violenza dello slancio che lo strappa alla vita. Non bisogna troppo desiderare di morire, non bisogna offuscare la morte proiettando su di essa l'ombra di un desiderio eccessivo. Vi sono forse due morti distratte: quella in cui non siamo maturati, che non ci appartiene; quella che non è maturata in noi e che abbiamo acquisita con violenza. Nei due casi, poiché essa non è morte di noi stessi, poiché è il nostro desiderio più che la nostra morte, possiamo temere di perire per difetto di morte soccombendo nell'inattenzione finale.

I.

RICERCA DI UNA GIUSTA MORTE.

Sembra dunque che al di fuori di ogni sistema religioso o morale, si sia indotti a domandarci se non vi è una buona e una cattiva morte, una possibilità di morire autenticamente, in regola con la morte, e anche un rischio di morire male, come inavvertitamente, di una morte inessenziale e falsa, al punto che tutta la vita potrebbe dipendere da questo rapporto giusto, da questo sguardo chiaroveggente rivolto verso la profondità di una morte esatta. Quando si rifletta su questa preoccupazione di una giusta morte e su questo bisogno di legare la parola morte e la parola autenticità — esigenza che in varie forme è stata intensamente vissuta da Rilke — si vedrà che essa ha avuto per lui una duplice origine.

A) *Morire fedele a se stesso.*

O Signore, dà a ciascuno la propria morte,
un morire che sia veramente scattito da questa vita,
dove trovò amore, senso e angoscia.

Questo auspicio ha la sua radice in una forma d'individualismo che appartiene alla fine del XIX secolo e alla quale Nietzsche, interpretato in modo ristretto, ha fornito i suoi titoli di orgoglio. Anche Nietzsche vorrebbe morire della sua morte. Da ciò deriva il primato che egli riconosce alla morte volontaria. « Muore della sua morte, vittorioso, colui che la mette in atto... » « Ma esecrata... è la vostra morte ammiccante che si avvanza strisciando come un ladro ». « Altrimenti la vostra morte vi sarà riuscita male ». Morire se stesso, di una morte individuale, individuo fino alla fine, unico e indiviso: è riconoscibile qui il nucleo resistente che non vuol lasciarsi spezzare. Si vuole morire, ma alla propria ora e alla propria maniera. Non si vuole morire come uno qualunque e di una morte qualsiasi. Il disprezzo della morte anonima, del « si muore », è l'angoscia travestita che nasce dal carattere anonimo della morte. O ancora, una morte si vuole, che è cosa nobile, ma non un decesso.

Angoscia della morte anonima.

Il disprezzo non ha parte alcuna nell'intimità discreta e silenziosa di Rilke. Ma l'angoscia della morte anonima è venuta a confermare un'ansia che era stata destata in lui dalle idee di Simmel, Jacobsen e Kierkegaard. *Malte* ha dato a quest'angoscia una forma che non si potrebbe scindere da questo libro, se il nostro tempo non avesse contemplato più da vicino la morte impersonale e il volto che essa presta agli uomini. L'angoscia di *Malte*, del resto, è piuttosto in rapporto con l'esistenza anonima delle grandi città, con l'infelicità che fa di certi uomini quasi degli erranti, caduti fuori di se stessi e fuori dal mondo, già morti di una morte inconsapevole che non giunge a compimento. Ecco l'orizzonte peculiare di questo libro: il tirocinio dell'esilio, il contatto con l'errore che prende la forma concreta dell'esistenza vagabonda nella quale scivola il giovane straniero, esiliato dalle sue condizioni di vita, gettato nell'insicurezza di uno spazio in cui non sa vivere né morire « se stesso ».

La paura che nasce in *Malte*, che lo porta a scoprire « l'esistenza del tremendo » in ogni particella d'aria, l'angoscia dell'estraneità opprimen-

te, quando si perdono tutte le sicurezze protettive e crolla di colpo l'idea di una natura umana, di un mondo umano in cui si possa trovare riparo, Rilke l'ha affrontata lucidamente e virilmente sostenuta, lui che è rimasto a Parigi, in questa città troppo grande e « colma di tristezza fino all'orlo », restandovi « proprio perché è difficile ». Vi vede la prova decisiva, che trasforma, che insegna a vedere, a partire dalla quale si può diventare « un debuttante nelle proprie condizioni di vita ». « Se si arriva a lavorare qui, si va lontano in profondità ». Tuttavia, quando egli cerca di dare forma a questa prova nella terza parte del *Libro d'ore*, perché sembra che egli si distolga dalla morte quale l'ha vista, approssimarsi spaventoso di una maschera vuota, per sostituire ad essa la speranza di un'altra morte che non ci sia né estranea né pesante? La fede che egli esprime, il pensiero che si può morire salutati da una morte nostra, familiare e amica, non segna forse il punto in cui egli si è sottratto all'esperienza chiudendosi in una speranza destinata a consolare il suo cuore? Non si può non rilevare questo suo arretramento, ma c'è anche dell'altro. Malte non incontra soltanto l'angoscia sotto la forma pura del tremendo, ma scopre anche il tremendo sotto la forma dell'assenza di angoscia, dell'insignificanza quotidiana. Anche Nietzsche aveva visto ciò, ma l'accettava come una sfida: « non vi è più grande banalità della morte ». La morte come banalità, dove la morte stessa si degrada in nullità volgare, ecco ciò che ha fatto retrocedere Rilke; il momento in cui essa si rivela quale è, quando morire e far morire non hanno più importanza che « bere un sorso d'acqua o tagliare una testa di cavolo ». Morte in massa, morte in serie e confezionata, fatta all'ingrosso per tutti e in cui ciascuno scompare precipitosamente, prodotto anonimo, oggetto senza valore, a immagine delle cose del mondo moderno da cui Rilke si è sempre ritratto: si vede già, in questi accostamenti, come egli scivoli dalla neutralità essenziale della morte all'idea che questa neutralità non è che una forma storica e provvisoria, la morte sterile delle grandi città¹. Talvolta, quando la paura lo assale, non può non percepire il ronzio anonimo del « morire » che non è imputabile ai tempi né a negligenza degli uomini; in ogni tempo, tutti moriamo come mosche che l'autunno getta in una stanza, dove volteggiano ciecamente in una vertigine immobile, tappezzando a un tratto le pareti con le loro sciocche morti. Ma, passata la paura, si rassicura evocando il mondo più felice di altri tempi, e questa morte di niente che lo fa fremere gli sembra soltanto rivelare l'indigenza di un'e-

¹ « È evidente che in ragione di una produzione intensa, ogni morte individuale non è eseguita altrettanto bene, ma ciò ha poca importanza. È il numero che conta. Chi dà ancora valore a una morte bene eseguita? Nessuno. Anche i ricchi, che potrebbero offrirsi questo lusso, hanno cessato di preoccuparsene; il desiderio di avere una morte propria si fa sempre più raro. Fra poco tempo diventerà così rara quanto una vita personale » (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*).

poca votata alla fretta e alla distrazione. « Quando io ripenso a *casa nostra* (dove non c'è più nessuno, ora), mi sembra sempre che una volta non fosse così. Una volta, si sapeva — o forse si supponeva soltanto —, che uno conteneva la sua morte come il frutto contiene il suo nocciolo. I bambini ne avevano una piccola, gli adulti una grande. Le donne la portavano nel loro seno, gli uomini nel loro petto. Così ciascuno l'aveva, la propria morte, e questa coscienza dava una dignità, una silenziosa fierazza ». È allora che prende forma in lui l'immagine di una morte più altera, quella del Ciambellano, dove la sovranità della morte, pur superando, a causa della sua potenza monumentale, le nostre prospettive umane abituali, conserva almeno, i tratti di una superiorità aristocratica, che fa paura, ma si può ammirare.

Il compito di morire e il compito artistico.

In questo sgomento per la morte in serie, vi è la tristezza dell'artista che onora le cose ben fatte, che vuol fare opera e vuol fare della morte la propria opera. La morte è così fin dall'inizio, in rapporto col movimento così difficile da chiarire dell'esperienza artistica. Ciò non significa che, come si dice a proposito delle belle individualità del Rinascimento, noi dobbiamo essere artefici di noi stessi, fare della nostra vita e della nostra morte un'arte e dell'arte un'affermazione sontuosa della nostra persona. Rilke non ha la tranquilla innocenza di un simile orgoglio, non ne ha neppure l'ingenuità: egli non è sicuro né di se stesso né dell'opera, essendo contemporaneo di un'epoca critica che obbliga l'arte a sentirsi ingiustificata. L'arte è forse un cammino verso se stessi, il primo Rilke lo pensa, e forse anche verso una morte che sia nostra, ma dove è l'arte? Il cammino che conduce ad essa è sconosciuto. L'opera richiede certamente lavoro, pratica, sapere, ma tutte queste attitudini affondano le radici in un'immensa ignoranza. L'opera significa sempre: ignorare che vi è già un'arte, ignorare che vi è già un mondo.

La ricerca di una morte che sia mia chiarisce precisamente, attraverso l'oscurità dei suoi accessi, quanto è di difficile nella « realizzazione » artistica. Quando si riguardano le immagini che sostengono il pensiero di Rilke (la morte matura in seno a noi stessi, essa è il frutto, frutto di dolcezza e di oscurità, o sempre verde e senza dolcezza, che noi, foglie e scorza, dobbiamo portare e nutrire)¹, si vede chiaramente che egli cerca di

¹ « La morte è là. Non quella che li ha salutati nell'infanzia con la sua voce meravigliosa, ma la piccola morte quale qui si può intendere, mentre la loro propria fine pende in essi come un frutto agrio, verde e che non matura... Poiché noi non siamo che la foglia e la scorza. La grande morte che ciascuno porta in se stesso è il frutto attorno al quale tutto cambia ».

fare della nostra fine qualcosa di diverso da un accidente che potrebbe sopraggiungere dall'esterno per finirci in fretta: non deve esserci morte per me solo all'ultimo momento, ma morte dal momento che vivo e nell'intimità e profondità della vita. La morte farebbe dunque parte dell'esistenza, vivrebbe della mia vita, nell'intimo. Sarebbe fatta di me, e forse per me, come un figlio è il figlio di sua madre; sono immagini cui Rilke ricorre più volte: noi generiamo la nostra morte, o meglio mettiamo al mondo il figlio nato morto della nostra morte. E chiede:

e dacci adesso (dopo tutti i dolori delle donne)
la maternità grave dell'uomo.

Figure gravi e conturbanti, ma che serbano il loro segreto. All'immagine della maturazione vegetale od organica egli si richiama per volgerci verso la morte, con la quale preferiamo non avere commercio, per mostrarci che essa ha una specie di esistenza e per forzare verso tale esistenza la nostra attenzione, per destare il nostro interesse. Essa esiste; ma in quale forma di esistenza? Quale relazione si instaura, in quest'immagine, fra colui che vive e il fatto di morire? Si potrebbe credere a un legame naturale, si potrebbe pensare che, per esempio, io produco la mia morte come il corpo genera il cancro. Ma non è così: anche se questo evento è una realtà biologica, bisogna sempre, al di là del fenomeno organico, interrogarsi sull'essere della morte. Non si muore mai solamente di malattia, ma della propria morte: ecco perché Rilke si rifiutò con tanta ostinazione di sapere di *che cosa* moriva, non volendo mettere fra se stesso e la propria fine la mediazione di un sapere generale.

L'intimità che ho con la mia morte sembra dunque inaccessibile. Essa non è in me come la vigilanza della specie o come un'esigenza vitale, che, oltre la mia persona, affermi le mire più vaste della natura. Tutte queste concezioni naturalistiche sono estranee a Rilke. Di questa intimità cui non posso accedere, io resto responsabile: posso, secondo una scelta oscura che mi incombe, morire della grande morte che io porto in me, ma anche di quella piccola morte agra e verde, di cui non ho saputo fare un bel frutto, o ancora di una morte di accatto e fortuita:

... non è la nostra morte, ma una morte che ci prende
alla fine, soltanto perché noi non ne abbiamo maturata nessuna.

Morte estranea, che ci fa morire nell'angoscia dell'estraneità.

Bisogna che la mia morte mi diventi sempre più interiore: che sia come la mia forma invisibile, il mio gesto, il silenzio del mio segreto più nascosto. Io ho qualche cosa da fare per farla, ho tutto da fare, essa deve essere la mia opera, ma quest'opera è al di là di me, è quella parte di me

che io non illumino, che non riesco ad attingere e di cui non sono padrone. Talvolta Rilke, nel suo rispetto del lavoro e dei compiti assolti con cura, dice di tale morte:

... era una morte che un buon lavoro
aveva profondamente formato, era quella morte propria
che ha tanto bisogno di noi, perché noi la viviamo,
e a cui non siamo mai così vicini quanto qui.

La morte sarebbe dunque l'indigenza che dobbiamo colmare, la povertà essenziale che assomiglia a quella di Dio, « l'assoluta mancanza di aiuto che abbisogna del nostro aiuto », e che è spaventosa a causa dell'angoscia che la separa da noi: sostenere, foggare il nostro niente, questo è il compito. Noi dobbiamo essere i figuratori e i poeti della nostra morte.

La pazienza.

Questo è il compito, e ci invita una volta di più a confrontare il lavoro poetico al lavoro con cui dobbiamo morire; ma non illumina né l'uno né l'altro. Resta solo il senso di un'attività singolare, mal definibile, essenzialmente diversa da ciò che si chiama abitualmente agire e fare. L'immagine della lenta maturità del frutto, dell'invisibile crescita di questo frutto che è il bambino, ci suggerisce l'idea di un lavoro senza fretta, dove i rapporti col tempo sono profondamente cambiati, e sono cambiati anche i rapporti con la nostra volontà che progetta e produce. Per quanto la prospettiva sia diversa, noi ritroviamo la stessa condanna dell'impazienza che abbiamo riconosciuta in Kafka, l'idea che il cammino più breve è una colpa contro l'indefinito, in quanto ci conduce verso ciò che vogliamo raggiungere senza farci raggiungere ciò che sorpassa ogni volere¹. Il tempo, quale si esprime nell'attività del nostro lavoro abituale, è un tempo che tronca, che nega, passaggio frettoloso del movimento fra punti che non devono trattenerlo. La pazienza dice un altro tempo, un altro lavoro, di cui non si vede la fine, che non ci assegna scopo alcuno

¹ Van Gogh fa continuamente appello alla pazienza: « Che cosa è disegnare? Come ci si arriva? È l'azione d'aprirsi un passaggio attraverso un muro di ferro invisibile, che sembra trovarsi fra ciò che si *sente* e ciò che si *può*. Come si deve attraversare questo muro, poiché non serve a niente battere forte, bisogna minare il muro e trapassarlo con la lima - lentamente e con pazienza, direi ». « Io non sono un artista - che approssimazione - anche soltanto pensarci di se stessi - è possibile non aver pazienza, non imparare dalla natura ad aver pazienza, aver pazienza vedendo spuntare il grano in silenzio, crescere le cose - è possibile considerarsi cosa così assolutamente morta da pensare che non si possa più crescere... Dico questo per mostrare quanto trovo sciocco parlare di artisti dotati e non dotati ».

verso il quale muoversi di slancio in un rapido progetto. La pazienza qui è essenziale, perché è inevitabile l'impazienza in questo spazio (quello dell'accesso alla morte e dell'accesso all'opera), in cui non ci sono limiti né forme, in cui bisogna subire il richiamo disordinato del lontano: inevitabile e necessaria — chi non fosse impaziente non avrebbe diritto alla pazienza, ignorerebbe la grande pacificazione che, nella più grande tensione, non tende più a niente. La pazienza è la prova cruciale dell'impazienza, la sua accettazione, il suo accoglimento, è l'intesa che vuole persistere ancora nella confusione estrema¹.

Questa pazienza, se ci allontana da tutte le forme dell'azione quotidiana, non è inattiva. Ma la sua maniera di agire è misteriosa. Il compito costituito per noi dalla formazione della nostra morte ci permette d'intuirlo: sembra che noi dobbiamo fare qualche cosa che non possiamo tuttavia fare, che non dipende da noi, da cui dipendiamo, da cui anzi non dipendiamo neppure, poiché è cosa che ci sfugge e a cui noi sfuggiamo. Dire che Rilke afferma l'immanenza della morte nella vita, è parlare senza dubbio in modo esatto, ma anche prendere un solo aspetto del suo pensiero: questa immanenza non è data, ma è da attuare, è il nostro compito; e un simile compito non consiste soltanto nell'umanizzare o nel padroneggiare con un atto paziente l'estraneità della nostra morte, ma nel rispettare la sua « trascendenza »; occorre intendere in essa l'assolutamente estraneo, obbedire a quel che ci supera ed essere fedeli a quel che ci esclude. Come fare per morire senza tradire questo potere supremo che è la morte? Doppio compito dunque: morire di una morte che non tradisca me stesso, morire me stesso senza tradire la verità e l'essenza della morte.

B) *Morire fedele alla morte.*

Incontriamo qui l'altra esigenza da cui ha preso origine per Rilke l'immagine della morte personale. L'angoscia della morte anonima, l'angoscia del « Si muore » e la speranza « Io muoio », in cui si rifugia l'individualismo, l'invitano dapprima a voler dare il *suo* nome e il *suo* volto all'istante di morire: non vuol morire come una mosca, nella stupidità e

¹ Se si paragonasse questa pazienza alla pericolosa mobilità del pensiero romantico, essa ne apparirebbe come l'intimità, ma anche come la pausa interiore, l'espiazione in mezzo all'errore (benché, in Rilke, la pazienza significhi spesso un atteggiamento più umile, il ritorno alla tranquillità silenziosa delle cose in opposizione alla febbre dei compiti, o ancora l'obbedienza alla caduta, che, attirando la cosa verso il centro di gravità delle forze pure, fa che essa si posi e si riposi nella sua pienezza immobile).

nella nullità ronzanti; vuole avere la propria morte ed essere nominato, salutato da questa morte unica. Subisce in questa prospettiva l'ossessione dell'io che vuole morire io, residuo di un bisogno d'immortalità, concentrato nel fatto stesso di morire, in modo tale che la mia morte sia il momento della mia più grande autenticità, verso la quale « io » mi lancio come verso la possibilità che mi è assolutamente propria, che non è peculiare che a me e mi tiene nella dura solitudine di questo io puro.

Tuttavia Rilke non pensa soltanto all'angoscia di cessare di essere se stesso. Pensa anche alla morte, all'esperienza suprema che essa rappresenta, esperienza tremenda da cui lo spavento ci allontana, mentre essa s'impoverisce per questo allontanamento. Gli uomini hanno indietreggiato di fronte alla loro parte oscura, l'hanno respinta ed esclusa, e così essa si è fatta loro estranea, è per loro una nemica, una potenza malvagia a cui si sottraggono in una continua distrazione, che snaturano con la paura che li tiene lontani da essa. Ciò è desolante, fa della nostra vita una regione che è un deserto di paura, doppiamente impoverita: impoverita della povertà di questa paura che è una cattiva paura, e, da questa povera paura, impoverita della morte che essa rigetta ostinatamente fuori di noi.

Fare della morte la mia morte non è dunque più, ora, rimanere io fin nella morte, ma significa allargare questo io fino alla morte, espormi ad essa, non più escluderla ma includerla, guardarla come mia, leggerla come la mia verità segreta, il tremendo in cui io riconosco ciò che sono, quando sono più grande di me, assolutamente me stesso o l'assolutamente grande.

Così si precisa la preoccupazione che sposterà a poco a poco il centro dei pensieri di Rilke: continueremo a guardare alla morte come all'estraneità incomprensibile, o non impareremo piuttosto ad attirla nella vita e fare di essa l'altro nome, l'altro versante della vita? Questa preoccupazione è resa più pressante e più tormentata dalla guerra. L'orrore della guerra getta una cupa luce su quanto vi è d'inumano per l'uomo in questo abisso: sì, la morte è la parte avversa, l'opposto invisibile che ferisce in noi il meglio, nella quale periscono tutte le nostre gioie. Questo sospetto è forte in Rilke che si sente devastato in tutti i modi possibili dalla prova del 1914. Di qui l'energia che egli mostra per non abbassare gli occhi di fronte all'apparizione che si leva dalle tombe. Nel *Bardo Thödol*, il Libro dei Morti tibetano, il morto, durante il periodo d'indizione in cui continua a morire, si trova ad affrontare la chiara luce primordiale, poi le divinità tranquille, poi le figure terrificanti delle divinità irritate. Se non ha la forza di riconoscersi in queste immagini, se non vi scorge la proiezione della sua anima spaventata, avida e violenta, se

cerca di sfuggirvi, darà loro realtà e consistenza, e ricadrà nello smarrimento dell'esistenza. È a una purificazione di quest'ordine che Rilke ci invita nella vita stessa, con la differenza: che la morte non è la denuncia dell'apparenza illusoria in cui vivremmo, ma forma con la vita un tutto, il largo spazio dell'unità dei due campi. Fiducia nella vita, e, in nome della vita, nella morte: se rifiutiamo la morte è come se rifiutassimo i lati gravi e difficili della vita, come se della vita non cercassimo di accogliere che le parti infime, e allora sarebbero infimi anche i nostri piaceri. « Chi non consente allo spaventoso della vita, chi non la saluta con grida di allegrezza, non entra mai in possesso delle potenze indicibili della nostra vita, resta in margine, non sarà stato, quando verrà la decisione, né un vivo né un morto »¹.

L'esperienza di Malte.

L'esperienza di *Malte* è stata, per Rilke, fondamentale. È un libro misterioso perché gira intorno a un centro nascosto che l'autore non ha potuto avvicinare. Il centro è la morte di Malte o l'istante del suo crollo. Tutta la prima parte del libro l'annuncia, tutte le esperienze tendono ad aprire, sotto la vita, la prova della sua impossibilità di vita, lo spazio senza fondo dove egli scivola, cade; ma questa caduta ci viene nascosta. O meglio, a mano a mano che si compie, il libro sembra svolgersi soltanto per dimenticare questa verità, e si addentra in diversioni dove l'inespresso ci fa segno da sempre più lontano. Rilke, nelle sue lettere, ha sempre

¹ In questo sforzo per « confortare la familiarità fiduciosa nella morte a partire dalle gioie e dagli splendori più profondi della vita », Rilke cerca soprattutto di dominare la nostra paura. Ciò che noi temiamo come un enigma, non è sconosciuto se non per l'errore della nostra paura che gli impedisce di farsi conoscere. È il nostro spavento che crea lo spaventoso. È la forza della nostra esclusione che, quando questa sopraggiunge, ci dà l'orrore di essere esclusi da noi stessi. Rilke non esalta la morte, ma tenta anzitutto una riconciliazione: vuole che noi ci sentiamo in confidenza con quella oscurità affinché essa s'illumini. Ma, come accade in ogni mediazione, la realtà e la forza che ci oltrepassavano, una volta poste al nostro livello, rischiano di perdere il significato della loro dimensione. L'estraneità, sormontata, si dissolve in una intimità scialba che non ci insegna altro che il nostro proprio sapere. Rilke dice della morte: « Contentatevi di credere che è un'amica, la vostra amica più intima, forse la sola, che non smarriremo mai con la nostra condotta o con le nostre incertezze ». Può darsi così che l'esperienza cessi di portarci fuori strada, ma ci lascia pure sulla vecchia strada della nostra realtà abituale. Affinché essa sia « quella che sveglia » occorre che sia « la straniera ». Non si può avvicinare a noi la morte e sperare al tempo stesso che essa ci insegni la verità della lontananza. Rilke dice ancora: « la morte non è al di là delle nostre forze; essa è la misura all'orlo del vaso: siamo pieni, ogni volta che vogliamo raggiungerla, ed essere riempiti vuol dire per noi essere pesanti; è tutto ». La morte è qui il segno di un'esistenza piena: la paura di morire sarebbe paura di questo peso per cui siamo pienezza e autenticità, sarebbe la preferenza tiepida per l'insufficienza. Il desiderio di morire esprimerebbe dunque, al contrario, un certo bisogno di pienezza, sarebbe l'aspirazione verso l'orlo estremo, lo slancio del liquido che vuol riempire il vaso. Ma raggiungere l'orlo, è assenza? « Traboccare », ecco la segreta passione liquida, che non conosce misura. Traboccare non significa la pienezza, ma il vuoto, l'eccesso, rispetto al quale il pieno è ancora in difetto.

parlato del giovane Malte come di un essere alle prese con una prova alla quale doveva soccombere. « Forse questa prova ha sorpassato le sue forze ed egli non l'ha sopportata, per quanto fosse idealmente convinto della sua necessità, così convinto che la perseguiva con tanta perseveranza istintiva che essa finì per attaccarsi a lui e non lasciarlo più? Il libro di *Malte Laurids Brigge*, se mai sarà scritto, non sarà altro che il libro di questa scoperta, presentata in qualcuno per il quale essa era troppo forte. Forse malgrado tutto egli ha sostenuto la prova vittoriosamente, poiché ha scritto la morte del Ciambellano. Ma, come Raskol'nikov, sfinito dalla sua azione, si è fermato in cammino, incapace di continuare ad agire nel momento in cui l'azione doveva cominciare, in modo che, appena conquistata, la sua libertà si è rivolta contro di lui, e, trovandolo senza difesa, l'ha dilaniato ».

Quel che scopre Malte è la forza troppo grande per noi che è costituita dalla morte *impersonale*; essa è l'eccesso della nostra forza, ciò che la supera e la renderebbe prodigiosa se riuscissimo a farla di nuovo nostra. È una scoperta che egli non può dominare, non può prendere come base della sua arte. Che cosa succede dunque? « Per qualche tempo ancora, io desidero poter scrivere tutto ciò e testimoniare. Ma verrà il giorno in cui la mia mano mi sarà distante, e quando le ordinerò di scrivere traccerà delle parole cui non avrò consentito. Il tempo dell'altra spiegazione sta per arrivare, tempo in cui le parole si snoderanno, in cui ciascuna significazione si scioglierà come una nube e si abatterà come fosse pioggia. Malgrado la mia paura io sono tuttavia simile a qualcuno che si pone davanti a grandi cose, e mi ricordo che una volta io sentivo in me dei bagliori simili, quando stavo per scrivere. Ma questa volta io sarò scritto. Sono l'impressione che si sta trasformando. Ci mancherebbe ormai così poco e io potrei tutto comprendere, acconsentire a tutto. Un passo soltanto e la mia profonda miseria sarebbe felicità. Ma questo passo io non posso farlo; sono caduto e non posso rialzarmi perché sono schiantato ». Si può dire che qui ha termine la narrazione, è l'estremo svolgimento, al di là del quale tutto deve farsi silenzioso, e tuttavia, cosa strana, queste pagine non sono invece che l'inizio del libro, che non solamente continua, ma a poco a poco e in tutta la seconda parte si allontana sempre più dalla prova personale immediata, non vi allude più che con prudente riserva, se è vero che Malte, quando parla della cupa morte di Carlo il Temerario o della follia del Re, lo fa per non parlare della sua morte o della sua follia. E come se Rilke respingesse la fine del libro all'inizio, per dimostrare che dopo quella fine qualche cosa resta possibile, che essa non è lo spaventoso tratto finale, dopo il quale non vi è più niente da dire. Si sa che malgrado ciò il compimento di Malte segnò per colui

che l'aveva scritto l'inizio di una crisi che durò dieci anni. La crisi ha senza dubbio altri motivi profondi, ma egli stesso l'ha sempre messa in rapporto con questo libro in cui aveva la sensazione di aver detto tutto e tuttavia di avere eluso l'essenziale, al punto che il protagonista, il suo doppio, vagava intorno a lui come un morto mal sotterrato, che voleva restare saldo nel suo sguardo. « Io sono sempre il convalescente di questo libro » (1912). « Puoi capire come io sia rimasto dietro questo libro come un sopravvissuto, nel più profondo di me stesso, disorientato, inoccupato, inoccupabile? » (1911). « In una disperazione conseguente, Malte è arrivato dietro a tutto, in una certa misura dietro la morte, al punto che niente mi è più possibile, nemmeno morire » (1910). Parola su cui occorre soffermarsi, rara nell'esperienza di Rilke, che appare qui aperta su quella regione notturna in cui la morte non si mostra come la possibilità più consona, ma come la profondità vuota dell'impossibile; da quella regione egli si distoglie, il più delle volte, e tuttavia errerà in essa per dieci anni, richiamato dall'opera e dall'esigenza dell'opera.

E questa prova egli sostiene con pazienza, con doloroso stupore, con l'inquietudine di chi erra privo di relazioni sia pure con se stesso. È stato osservato che in quattro anni e mezzo egli soggiorna in una cinquantina di luoghi diversi. Nel 1919, scrive ancora a un'amica: « la mia interiorità si è sempre più richiusa come per proteggersi, mi è divenuta inaccessibile e ora io non so se nel mio centro vi è ancora la forza di entrare nelle relazioni del mondo e di realizzarle, se ciò che nel profondo si è conservato in silenzio è solo la tomba della mia anima di un tempo ». Perché queste difficoltà? Perché tutto il problema per lui consiste nel cominciare a partire da quel punto sul quale ciò che è « scomparso » si è infranto. Come fare dell'impossibile un inizio? « Da cinque anni, da quando *Malte* è terminato, io mi sento come un principiante e per la verità come qualcuno che non comincia affatto ». Più tardi, quando la sua pazienza e il suo accordo l'avranno fatto uscire da quella « regione perduta e desolata » permettendogli d'incontrare la sua vera parola di poeta, quella delle *Elegie*, egli dirà esplicitamente che, nella nuova opera, a partire dagli stessi dati che avevano reso *impossibile* l'esistenza di Malte, la vita ritorna *possibile*; dirà inoltre che non ha trovato la via d'uscita tornando indietro, ma al contrario spingendosi più oltre nel duro cammino.

2.

LO SPAZIO DELLA MORTE.

« Nelle *Elegie*, l'affermazione della vita e quella della morte si rivelano come un'unica affermazione. Ammettere l'una senza l'altra significa, nel senso in cui celebriamo qui questa scoperta, una limitazione che finirebbe per escludere tutto l'infinito. La morte è quel versante della vita che non è rivolto verso di noi, né da noi rischiarato; bisogna tentare di realizzare la più grande coscienza possibile della nostra esistenza che è completa nei due regni illimitati e si nutre inesauribilmente di tutti e due... La vera forma della vita si estende attraverso i due campi, il sangue del circuito più grande circola attraverso tutti e due: non vi è né un al di qua né un al di là, ma la grande unità... »

La risonanza che ha avuto questa lettera a Hulewicz e che ha reso più noti dei suoi poemi i pensieri coi quali egli ha cercato di commentarli, mostra quanto noi amiamo sostituire, al puro movimento poetico, delle idee interessanti. Ed è singolare che il poeta stesso sia continuamente tentato di scaricarsi dell'oscura parola, non esprimendola ma comprendendola, come se, nell'angoscia delle parole che egli è soltanto chiamato a dire e mai a leggere, egli volesse convincersi che, malgrado tutto, egli si comprende, ha diritto di lettura e di comprensione.

L'altro versante.

La lettura di Rilke ha « innalzato » al livello dei pensieri una parte della sua opera. Ha tradotto la sua esperienza. Rilke respinge, si sa, la soluzione cristiana: è qui, « in una coscienza puramente terrestre, profondamente terrestre, felicemente terrestre » che la morte è un al di là da comprendere, da riconoscere, da accogliere, da promuovere forse. Dunque essa non è soltanto al momento della morte: in ogni momento le siamo contemporanei. Perché, allora, non abbiamo accesso immediatamente a quest'altro versante, a ciò che è la vita stessa, ma diversamente rapportata, divenuta l'altro, divenuta l'altro rapporto? Ci si potrebbe accontentare di riconoscere, nell'impossibilità di accedervi, la definizione di questa regione: essa è « il versante che non è rivolto verso di noi né da noi rischiarato ». Sarebbe dunque ciò che ci sfugge essenzialmente, una sorta di trascendenza: ma di cui non possiamo dire che abbia valore e realtà, di cui sappiamo soltanto che ne siamo « distratti ».

Ma perché « distratti »? Chi mai ci mette nella necessità di non pote-

re, a nostra guisa, volgerci in quella direzione? A prima vista, sono i nostri limiti: siamo esseri limitati. Quando guardiamo davanti a noi, non vediamo ciò che è dietro. Quando siamo qui, è a condizione di rinunciare a laggíú. Il limite ci tiene, ci trattiene, ci respinge verso ciò che siamo, ci volge verso di noi, ci distrae dall'altro, fa di noi degli esseri distratti. Accedere all'altro versante vorrebbe dire dunque entrare nella libertà di ciò che è immune da limiti. Ma non siamo forse, in certo modo, esseri liberi dal qui e dall'ora? Forse io vedo soltanto ciò che è davanti a me, ma posso figurarmi ciò che è dietro. Grazie alla coscienza, non sono forse in ogni momento in altro luogo da dove sono, sempre arbitro e capace dell'altro? Sì, è vero, ma in ciò sta anche la nostra disgrazia. Grazie alla coscienza sfuggiamo a ciò che è presente, ma restiamo preda della rappresentazione. Con la rappresentazione noi restauriamo, nel nostro intimo, la servitù dello stare a fronte; noi ci teniamo davanti a noi stessi, anche quando guardiamo disperatamente fuori di noi.

Questo si chiama destino: stare a fronte
e niente altro che questo e sempre a fronte.

Tale è la condizione umana: non potersi riferire che a cose che ci distolgono da altre cose, e, piú gravemente, essere, in tutto, presenti a se stessi, e, in questa presenza, avere ogni cosa a fronte, esserne separati da questo stare a fronte, ed essere separati da noi stessi, in quanto frapposti a noi stessi.

A questo punto si può dire che ciò che ci esclude dall'illimitato è ciò che fa di noi degli esseri privi di limiti. Noi ci crediamo, a causa di ogni cosa finita, esclusi dall'infinito di tutte le cose; ma siamo altrettanto esclusi da quella cosa a causa del modo in cui la cogliamo per farla nostra rappresentandocela, per farne un oggetto, una realtà oggettiva, per fissarla nel nostro mondo usuale sottraendola alla purezza dello spazio. « L'altro versante » è là dove noi cesseremmo di essere, in una sola cosa, esclusi da essa per il nostro modo di guardarla, esclusi da essa per effetto del nostro sguardo.

Con tutti i suoi occhi, la creatura vede
l'Aperto. Soli i nostri occhi sono
come rovesciati...

Accedere all'altro versante, sarebbe dunque trasformare la nostra maniera di avere accesso. Nella coscienza, quale è concepita ai suoi tempi, Rilke è tentato di vedere l'ostacolo principale. Egli precisa nella lettera del 25 febbraio 1926 che è il debole « grado di coscienza » che avvantaggia l'animale, permettendogli di entrare nella realtà senza doverne essere il centro. « Per l'Aperto, non intendiamo il cielo, l'aria, lo spazio — che

per l'osservatore sono ancora degli oggetti e, in quanto tali, opachi. L'animale, il fiore "è" tutto ciò senza rendersene conto,¹ e così ha davanti a sé, oltre a sé, una libertà indescrivibilmente aperta, che in noi ha forse un equivalente, estremamente momentaneo, solo nei primi istanti dell'amore, quando l'essere vede nell'altro, nell'amato, la sua propria estensione, oppure nell'effusione verso Dio ».

È chiaro che Rilke si scontra qui con l'idea di una coscienza chiusa su se medesima, abitata d'immagini. L'animale è là dove guarda, e il suo sguardo non lo riflette, né riflette la cosa, ma lo apre su di essa. L'altro versante, che Rilke chiama anche « il puro rapporto », è allora la purezza del rapporto, il fatto di essere, in questo rapporto, al di fuori di sé, nella cosa stessa e non in una rappresentazione della cosa. La morte sarebbe in questo senso l'equivalente di ciò che è stato chiamato l'intenzionalità. Grazie alla morte, « noi guardiamo al di fuori con un grande sguardo d'animale ». Grazie alla morte gli occhi si rivolgono, e questo rivolgimento costituisce l'altro versante, e l'altro versante è il fatto di vivere non più distolti ma rivolti, introdotti nell'intimità d'una conversione, non già privi di coscienza, ma, grazie alla coscienza, collocati fuori di essa, gettati nell'estasi di questo movimento.

Riflettiamo sui due ostacoli; uno è relativo alla località degli esseri, al loro limite temporale e spaziale, vale a dire a ciò che potremmo definire *una cattiva estensione* dove una cosa ne soppianta inevitabilmente un'altra, non si lascia vedere se non nascondendo l'altra, etc. La seconda difficoltà deriverebbe da *una cattiva interiorità*, quella della coscienza, dove senza dubbio noi siamo liberati dai limiti del qui e ora, e disponiamo di tutto nel chiuso della nostra intimità, ma dove anche questa intimità chiusa, ci esclude dal vero accesso a tutto, e ci esclude inoltre dalle cose per effetto della disposizione imperiosa che fa loro violenza: attività realizzatrice che ci rende possessori, produttori, attenti ai risultati e avidi di oggetti.

Da un lato dunque un cattivo spazio, dall'altro una cattiva « interiorità »: da un lato, la realtà e la forza del di fuori, dall'altro la profondità dell'intimo, la libertà e il silenzio dell'invisibile. Non potrebbe esserci un punto in cui lo spazio sia contemporaneamente intimità e esteriorità, uno spazio che all'esterno sia già intimità spirituale; un'intimità che in noi sia la realtà del di fuori, tale che noi saremmo in noi stessi al di fuori, nell'intimità e nell'ampiezza intima di questo esterno? A questa conclusione arriva Rilke attraverso un'esperienza che da principio ha forma « mitica » (quella che incontra a Capri e a Duino¹) poi è esperienza poetica:

¹ Se ne trova il resoconto sotto il titolo *Avventura I, Avventura II*, nei *Frammenti in prosa*.

almeno la intravede e la intuisce, e forse la invoca dandole espressione. E la definisce *Weltinnenraum*, lo spazio interiore del mondo: che è l'intimità delle cose non meno che la nostra intimità e la libera comunicazione dell'una e dell'altra, libertà potente e senza impedimento ove si afferma la forza pura dell'indeterminato.

Attraverso tutti gli esseri passa l'unico spazio:
spazio interiore del mondo. Silenziosi volano gli uccelli
attraverso di noi. Io che voglio crescere,
guardo al di fuori ed è in me che cresce l'albero¹.

Lo spazio interiore del mondo.

Che cosa ne possiamo dire? quale è esattamente questa interiorità dell'esteriorità, questa estensione in noi dove « l'infinito, — come egli dice in occasione dell'esperienza di Capri, — penetra così intimamente che è come se le stelle che si accendono riposassero lievemente nel suo petto »? Possiamo veramente accedervi? E per quale via, se, essendo la coscienza il nostro destino, non possiamo uscirne ed in essa non siamo mai nello spazio ma nello stare a fronte della rappresentazione e inoltre sempre occupati ad agire, fare, possedere? Rilke non si scosta mai dall'affermazione risoluta dell'Aperto, ma si mostra molto incerto quando misura il nostro potere di accostarci ad esso. A volte sembra che l'uomo ne sia sempre escluso. A volte egli lascia aperta una speranza ai « grandi moti dell'amore » quando un essere va al di là della persona amata, è fedele all'arditezza d'un movimento che non conosce né sosta né limite, non vuole né può riposarsi nella persona designata, la dissolve o la sorpassa perché non diventi uno schermo che ci sottragga al di fuori: condizioni così gravose che ci spingono a preferire l'insuccesso. Amare, vuol dire sempre amare qualcuno, avere qualcuno davanti a sé, non guardare altro che la persona, e non oltre la persona, se non inavvertitamente, nello slancio della passione senza oggetto; e così l'amore finisce per essere qualcosa che distoglie più che dirigere. Anche il bambino, che è più vicino al puro rischio della vita immediata,

... il bambino, già
noi lo costringiamo a riguardare altrimenti, a vedere
il mondo delle forme e non l'Aperto, che è
nella visione dell'animale così profondo...

¹ Poema datato agosto 1914.

E anche l'animale, per cui « l'essere è senza fine, senza contorno e senza sguardo sul suo stato », che, « dove noi vediamo l'avvenire vede tutto e si vede in tutto e salvo per sempre » a volte « porta il peso e il cruccio di una grande malinconia », l'inquietudine di essere separato dalla beatitudine originale e come allontanato dall'intimità di quel respiro.

Si potrebbe dunque dire che l'Aperto è assoluta incertezza e che mai, su alcun viso e in alcuno sguardo, ne abbiamo scorto il riflesso, poiché ogni rispecchiamento già viene da una realtà figurata. « Sempre è il mondo e mai un Nessun luogo senza nome ». Questa incertezza è essenziale: avvicinarci all'Aperto come a qualche cosa di sicuro, vorrebbe dire essere sicuri di non cogliere l'Aperto. Ciò che è sorprendente e peculiare a Rilke, è come tuttavia egli resti certo dell'incerto, come tenga a preservarlo dal dubbio, ad affermarlo nella speranza piuttosto che nell'angoscia, con una fiducia che non ignora la difficoltà dell'assunto ma ne rinnova di continuo il gioioso annuncio. Come se egli fosse certo che c'è in noi, per il fatto stesso che siamo « distolti », la possibilità di rivolgerci, la promessa di una riconversione essenziale.

Sembra, effettivamente, se ritorniamo ai due ostacoli che nel vivere ci trattengono in una vita limitata, che l'ostacolo principale — poiché vediamo gli animali, che ne sono esenti, accedere a quanto a noi è precluso —, questa cattiva interiorità che ci è propria, questa cattiva coscienza, possa tuttavia, da potenza che chiude e congeda, trasformarsi in potere di accoglimento e di adesione: non più ciò che ci separa dalle cose reali, ma ciò che ce le restituisce nel punto in cui esse sfuggono allo spazio invisibile per entrare nell'estensione essenziale. La nostra cattiva coscienza non è cattiva in quanto è interiore ed in quanto è libertà fuori dei limiti oggettivi, ma in quanto non è abbastanza interiore e non è affatto libera: perché in essa, come nella cattiva exteriorità, regnano gli oggetti, la preoccupazione dei risultati, il desiderio di avere, l'avidità che ci lega al possesso, il bisogno di sicurezza e di stabilità, la tendenza a sapere per essere sicuri, tendenza a « rendersi conto » che diviene necessariamente tendenza a contare e a ridurre tutto a un computo; tale è il destino del mondo moderno.

Se vi è dunque speranza di rivolgerci, è distogliendoci sempre più: per una conversione della coscienza che, invece di ricondurla a quel che chiamiamo realtà e non è che la realtà oggettiva, in cui indugiamo nella sicurezza delle forme stabili e delle esistenze separate, e, invece di mantenerla alla propria superficie, in quel mondo delle rappresentazioni che è mero raddoppiamento degli oggetti, la volga a un'intimità più profonda, a quanto è più interiore e più invisibile, a quando non siamo più preoccupati di fare e d'agire ma liberi da noi stessi e dalle cose reali e dai fan-

tasmi delle cose, « abbandonati, esposti sulle montagne del cuore », il piú vicino possibile a quel punto in cui « l'interiore e l'esteriore si raccolgono in un solo spazio continuo ».

Novalis aveva sicuramente espresso un'aspirazione analoga quando diceva: « Noi sognamo di viaggiare attraverso l'universo. L'universo non è dunque in noi? Noi non conosciamo le profondità del nostro spirito. Verso l'interiorità va il cammino misterioso. L'eternità è in noi con i suoi mondi, passato e avvenire ». E Kierkegaard, quando ridesta nel profondo la soggettività e vuole liberarla dalle categorie e dalle possibilità generali per riafferrarla nella sua singolarità, dice senza dubbio qualche cosa che anche Rilke ha inteso. Tuttavia l'esperienza di Rilke ha i suoi tratti particolari: è estranea alla violenza imperiosa e magica con cui, in Novalis, l'interiore afferma e suscita l'esteriore. Essa è inoltre estranea ad ogni superamento terrestre: se il poeta va verso il piú intimo, non è per sorgere in Dio, ma per sorgere al di fuori ed essere fedele alla terra, alla pienezza e alla sovrabbondanza dell'esistenza terrestre, quando essa sgorga oltre i limiti, nella sua forza eccedente e superatrice di ogni calcolo. Inoltre l'esperienza di Rilke ha obbiettivi particolari, che sono essenzialmente quelli della parola poetica. Ed è in questo che il suo pensiero si eleva ad una piú alta misura. Rimangono cosí in secondo piano le tentazioni teosofiche che appesantiscono le sue idee sulla morte quanto le sue ipotesi sulla coscienza ed anche quel pensiero dell'Aperto che, talvolta, tende a diventare una regione esistente e non l'esigenza dell'esistenza o l'intimità eccessiva, senza limite, di tale esigenza.

La conversione: trasmutazione nell'invisibile.

E intanto, che cosa avviene quando distogliendoci sempre piú dall'esteriore, scendiamo verso quello spazio immaginario che è l'intimità del cuore? Si potrebbe supporre che la coscienza qui cerchi l'incoscienza come via di uscita, che sogni di perdersi in un accecamento istintivo in cui ritrovare la grande purezza ignorante dell'animale. Ma non è cosí. Salvo che nella terza elegia in cui parla l'elementare, Rilke prova quell'interiorizzazione piuttosto come trasmutazione delle significazioni stesse. Si tratta – lo dice nella sua lettera a Hulewicz – « di realizzare la piú grande coscienza possibile della nostra esistenza », e nella stessa lettera dice: « non dobbiamo soltanto fare uso di tutte le forme del qui all'interno dei limiti del tempo, ma occorre collocarle – per quanto è in nostro potere – nelle significazioni superiori a cui partecipiamo... » Le parole « significazioni superiori » indicano che questa interiorizzazione che rovescia il de-

stino della coscienza purificandola di tutto ciò che essa rappresenta e produce, di tutto ciò che fa di essa un sostituto della realtà oggettiva che chiamiamo mondo — conversione che non si può paragonare alla riduzione fenomenologica ma che sembra evocarla —, non va verso il vuoto del non-sapere ma verso significazioni più alte o più esigenti, forse anche più vicine alla loro fonte e allo sgorgare di quella fonte. Questa coscienza più interna è dunque anche più cosciente, e ciò significa per Rilke che « noi siamo introdotti ad essa nei dati, indipendenti dal tempo e dallo spazio, dell'esistenza terrestre » (non si tratta allora che di una coscienza più ampia, più estesa), ma ciò significa anche: più pura, più vicina all'esigenza che la fonda e che ne fa non la cattiva intimità che ci rinchiude ma la forza del superamento dove l'intimità è l'esplosione e lo sgorgare dell'esteriorità.

E come è possibile questa conversione? come si compie? che cosa le porge autorità e realtà, se non deve ridursi all'incertezza di stati « estremamente momentanei » e forse sempre irreali?

In forza della conversione, tutto è volto verso l'interiorità. Ciò significa che noi stessi ci volgiamo, ma, anche, che noi rivolgiamo tutto, tutte le cose alle quali abbiamo parte. Ecco il punto essenziale. L'uomo è legato alle cose, è al centro di esse, e se rinuncia alla sua attività realizzatrice e rappresentativa, se si ritrae apparentemente in se stesso, non è per congedare tutto ciò che non è lui, le umili e caduche realtà, ma piuttosto per trascinarle con sé, per farle partecipi di questa interiorizzazione in cui esse perdono il loro valore di uso, la loro natura falsata, e perdono anche i loro stretti limiti per penetrare nella loro vera profondità. Così questa conversione appare come un immenso lavoro di trasmutazione, nel quale le cose, tutte le cose, si trasformano e s'interiorizzano divenendo interiori a noi, e divenendo interiori a se stesse. Una trasformazione del visibile in invisibile e dell'invisibile in sempre più invisibile, dove il fatto di essere non-rischiato non esprime già una semplice privazione ma l'accesso all'altro versante « che non è volto verso di noi né *rischiato* da noi ». Le formule di Rilke hanno ripetuto ciò in molti modi e sono fra le più note al lettore: « noi siamo le api dell'Invisibile. Noi raccogliamo perdutamente il miele del visibile per accumularlo nella grande arnia d'oro dell'Invisibile ». « Il nostro compito è d'impregnare questa terra provvisoria e deperibile così profondamente nel nostro spirito, con tanta passione e pazienza, che la sua essenza risusciti in noi invisibile... »

Ogni uomo è chiamato a ricominciare la missione di Noè. Deve divenire l'arca intima e pura di tutte le cose, il rifugio in cui esse si mettono al riparo, e dove tuttavia non si accontentano di serbarsi quali sono, quali

immaginano di essere, ristrette, caduche, trappole alla vita, ma dove si trasformano, perdono la loro forma, si perdono per entrare nell'intimità della loro riserva, come preservate da se stesse, non toccate, intatte, nel punto puro dell'indeterminato. Sì, ogni uomo è Noè, ma se ci pensiamo bene, lo è in una strana maniera: la sua missione consiste, più che nel salvare tutte le cose dal diluvio, nell'immergerle invece in un diluvio più profondo, in cui scompaiono in modo prematuro e radicale. In questo, infatti, si risolve la vocazione umana. Se occorre che ogni visibile divenga invisibile, se questa metamorfosi è lo scopo, il nostro intervento appare superfluo: la metamorfosi si compie perfettamente da sola poiché tutto è deperibile, poiché, dice Rilke nella stessa lettera, « il deperibile affonda ovunque in un essere profondo ». Che cosa dobbiamo dunque fare, noi che siamo i meno durevoli, i più rapidi a sparire? Che cosa abbiamo da offrire in questo compito di salvezza? Questo precisamente: la nostra rapidità a sparire, la nostra attitudine a perire, la nostra fragilità, la nostra caducità, il nostro dono di morte.

Lo spazio della morte e lo spazio della parola.

Ecco dunque ritrovata la verità della nostra condizione e ritrovata la gravità del problema. Rilke alla fine delle *Elegie* adopera questa parola: « gli infinitamente morti », termine ambiguo, ma si può dire degli uomini che essi sono infinitamente mortali, un po' più che mortali. Ogni cosa è caduca, ma noi siamo i più caduchi, tutte le cose passano, si trasformano, ma noi vogliamo la trasformazione, vogliamo passare e il nostro volere è questo trapasso. Di qui il richiamo: « Volere la metamorfosi », « Wollte die Wandlung ». Non bisogna restare, ma passare. « Da nessuna parte c'è uno stare ». « Bleiben ist nirgends ». « Ciò che si rinchiude nel fatto di stare è già pietrificato ». Vivere, è sempre prendere congedo, essere congedato e congedare ciò che è. Ma noi possiamo precedere questa separazione, e, guardandola come se fosse dietro a noi, farne il momento in cui, fin d'ora, tocchiamo l'abisso, abbiamo accesso all'essere profondo.

Vediamo così che la conversione, movimento per andare al più interno, opera in cui noi ci trasformiamo trasformando tutto, ha qualche rapporto con la nostra fine; e questa trasformazione, questo compimento del visibile nell'invisibile, di cui abbiamo l'incarico, è il compito stesso di morire che ci è stato finora così difficile riconoscere, e che è un lavoro, ma sicuramente ben diverso dal lavoro con cui facciamo degli oggetti e progettiamo dei risultati. Noi vediamo anche, adesso, che questo lavoro è opposto all'altro, anche se gli assomiglia in un punto, poiché, nei due

casi, si tratta proprio di una « trasformazione »: nel mondo le cose sono *trasformate* in oggetti al fine di essere prese, utilizzate, rese più sicure, nella fermezza distinta dei loro limiti e nell'affermazione di uno spazio omogeneo e divisibile — ma, nello spazio immaginario, *trasformate* nell'irraggiungibile, fuori dell'uso e dell'usura, non nostro possesso ma movimento per spossessare, che ci priva di esse e di noi, non sicure: unite all'intimità del rischio, là dove né esse né noi siamo più riparati, ma introdotti senza riserva in un luogo dove niente ci trattiene.

Rilke, in una poesia, una delle sue ultime poesie, dice che lo spazio interiore « traduce le cose ». Esso le fa passare da un linguaggio all'altro, dal linguaggio estraneo, esteriore, in un linguaggio tutto interiore, anzi nel dentro del linguaggio, quando questo nomina in silenzio e attraverso il silenzio e fa del nome una realtà silenziosa. « Lo spazio [che] ci supera e [che] traduce le cose » è dunque il trasformatore, il traduttore per eccellenza. Ma questa indicazione ci fa intravedere qualcosa di più: non esiste forse un altro traduttore, un altro spazio in cui le cose cessano di essere visibili per vivere nella loro intimità invisibile? Certo, e noi possiamo dargli senz'altro il suo nome: questo traduttore essenziale è il poeta e questo spazio è lo spazio del poema, là dove non vi è più nulla di presente, dove, in seno all'assenza, tutto parla, tutto rientra nell'intesa spirituale, aperta e non immobile, ma centro dell'eterno movimento¹.

La metamorfosi del visibile in invisibile, se tale è il nostro compito, se tale è la verità della conversione, in un punto la vediamo compiersi senza sparire, nell'evanescenza di stati « estremamente momentanei »: è la parola. Parlare è essenzialmente trasformare il visibile in invisibile, entrare in uno spazio che non è divisibile, in un'intimità che esiste tuttavia fuori di sé. Parlare è porsi in quel punto in cui la parola ha bisogno dello spazio per risuonare ed essere intesa, e in cui lo spazio, divenendo il movimento stesso della parola, diviene la profondità e la vibrazione dell'intesa. « Come, — dice Rilke in un testo scritto in francese, — come sopportare, come salvare il visibile, se non facendone il linguaggio dell'assenza, dell'invisibile? »

L'Aperto, è il poema. Lo spazio in cui tutto ritorna all'essere profondo, in cui vi è passaggio infinito fra i due campi, in cui tutto muore, ma la morte è la compagna sapiente della vita, e dove la paura è rapimento, la celebrazione è lamento e la lamentazione glorifica, lo spazio stesso verso il quale « si precipitano tutti i mondi come verso la loro realtà più vicina e più vera », quello del più grande cerchio e dell'incessante metamorfosi, è lo spazio del poema, lo spazio orfico al quale il poeta indub-

¹ Per lodare le poesie di Jacobsen, Rilke dice: « Non si sa dove finisce la trama verbale e dove comincia lo spazio ».

biamente non ha accesso, dove non può penetrare se non per sparire, dove non arriva che unito all'intimità della lacerazione che fa di lui una bocca senza intesa, come essa fa, di chi intende, il peso del silenzio: è l'opera, l'opera come origine.

Il canto come origine: Orfeo.

Quando Rilke esalta Orfeo, quando esalta il canto che è essere, non pensa al canto quale può effettuarsi a partire dall'uomo che lo pronuncia, e nemmeno alla pienezza del canto, ma al canto come origine e all'origine del canto. C'è, veramente, un'ambiguità essenziale nella figura di Orfeo; questa ambiguità appartiene al mito che è la riserva di questa figura, ma è data anche dall'incertezza dei pensieri di Rilke, dal modo in cui egli ha a poco a poco dissolto, nel corso dell'esperienza, la sostanza e la realtà della morte. Orfeo non è come l'Angelo, in cui la trasformazione è compiuta, e che ne ignora i rischi ma ne ignora anche il favore e il significato. Orfeo è l'atto delle metamorfosi, non l'Orfeo che ha vinto la morte, ma quello che muore sempre, che è l'esigenza della sparizione, che scompare nell'angoscia di questa sparizione, angoscia che si fa canto, parola che è il puro movimento di morire. Orfeo muore un po' più che noi, egli è noi stessi, e porta il sapere anticipato della nostra morte, è l'intimità della dispersione. Egli è il poema, se il poema potesse diventare poeta, l'ideale e l'esempio della pienezza poetica. Ma egli è nello stesso tempo, non il poema compiuto ma qualche cosa di più misterioso e di più esigente: l'origine del poema, il punto sacrificale che non è più la riconciliazione dei due campi, che è l'abisso del dio perduto, la traccia infinita dell'assenza. Dove Rilke si avvicina di più a un tale momento, è forse in questi tre versi:

Oh tu, dio perduto! Tu, traccia infinita!

Fu necessario che lacerandoti la potenza nemica alfine ti disperdesse,
per fare di noi ora coloro che intendono e una bocca della natura.

Quest'ambiguità si manifesta in molte maniere. A volte sembra che, per Rilke, ciò che fa della parola umana una parola pesante, estranea alla purezza del divenire, sia anche ciò che la rende più parlante, più capace della missione che è sua, la metamorfosi del visibile nell'invisibile in cui si annuncia l'Aperto. Lo spazio interiore del mondo esige il contenimento della parola umana per affermarsi. Non è puro e non è vero che nel fermo limite di questa parola:

Lo spazio attraverso il quale si gettano gli uccelli non è
lo spazio intimo che esalta il tuo viso...

Lo spazio ci supera e traduce le cose:
 affinché l'essere di un albero ti sia una riuscita,
 getta attorno ad esso lo spazio interiore, allo spazio
 che si annuncia in te. Circondalo di ritegno.
 Esso non sa limitarsi. È solo a prendere forma
 nel tuo rinunciare che diviene albero realmente¹.

Il compito del poeta consiste qui in una meditazione che Hölderlin ha per primo espressa e celebrata². Il poeta ha per destino di esporsi alla forza dell'indeterminato e alla pura violenza dell'essere di cui non è possibile fare nulla, e di sostenerla coraggiosamente ma anche trattenerla in sé imponendo il ritegno, il compimento di una forma. Esigenza piena di rischio:

Perché il singolo deve stare in piedi come un pastore,
 così esposto alla dismisura influente?

Ma compito che non consiste nel consegnarsi all'indeciso dell'essere, ma nel dargli decisione, esattezza e forma, oppure, come egli dice, nel « fare delle cose a partire dall'angoscia », innalzare l'incertezza dell'angoscia fino alla decisione di una parola giusta. Si sa quanto la preoccupazione di dire le cose e di dirle attraverso l'espressione finita che vi corrisponde abbia contato per Rilke: l'indicibile gli pare come fuori di proposito. Dire è il nostro compito; dire delle cose finite in una maniera compiuta, che esclude l'infinito, è il nostro potere, perché siamo noi stessi degli esseri finiti, ansiosi di finire e capaci di raggiungere nel finito il compimento. Qui, l'Aperto si richiude nella contrazione di una parola determinata così che, lungi dall'essere il puro ambiente in cui si compie la conversione verso l'interiore e la trasmutazione nell'invisibile, essa si trasforma in cosa afferrabile, si fa parola del mondo, parola in cui le cose non sono trasformate, ma immobilizzate, cristallizzate nel loro aspetto visibile, come avviene a volte nella parte espressionistica della sua opera, i *Neue Gedichte*, opera della vista e non opera del cuore, *Herzwerk*³.

Oppure, al contrario, il poeta si volge verso il più interiore come verso la sorgente di cui bisogna preservare il puro sgorgare silenzioso. Il vero poema non è più allora la parola che racchiude dicendo, lo spazio chiuso della parola, ma l'intimità respirante, per cui il poeta si consuma per accrescere lo spazio e si dissipa ritmicamente: pura accensione interiore intorno a niente.

¹ Poesia datata giugno 1924.

² Almeno nell'inno: *Come, in un giorno di festa*.

³ Così egli dice a se stesso dopo aver terminato i *Neue Gedichte*: « L'opera della vista è fatta | fai adesso l'opera del cuore ».

Respirare, oh invisibile poema!
 Spazio del mondo che puramente e sempre
 si cambia contro l'essere proprio. Contrappeso,
 nel quale ritmicamente io mi compio...
 Acquisto di spazio.

E in un altro sonetto:

Cantare è in verità un altro respiro.
 Un respiro intorno a nulla. Un volo in Dio. Il vento.

« Un respiro intorno a nulla »: è come la verità del poema, quando esso non è più che una intimità silenziosa, una pura spesa nella quale è sacrificata la nostra vita, e non in vista di un risultato, per conquistare o acquistare, ma per niente, nel puro rapporto al quale è qui dato il nome simbolico di Dio. « Cantare è un altro respiro »: non è già più quel linguaggio che è affermazione afferrabile e afferrante, bramosia e conquista, il respiro che aspira, che è sempre in cerca di qualche cosa, che dura e vuole la durata. Nel canto, parlare, è passare al di là, acconsentire a questo passaggio che è puro declino, e il linguaggio non è niente altro che « questa profonda innocenza del cuore umano grazie alla quale esso ha facoltà di descrivere, nella sua caduta irresistibile fino al precipizio, una linea pura ».

La metamorfosi appare allora come la consumazione felice dell'essere, quando, senza riserva, entra in questo movimento in cui non si conserva niente, che non realizza, non compie, non salva niente, che è la pura felicità di cadere, l'allegrezza della caduta, parola giubilante che, in una sola volta dà voce alla sparizione, prima di sparire in essa:

Qui fra coloro che passano, che tu sia, nel regno del declino,
 che tu sia il cristallo che risuona e nel rumore della risonanza si è già infranto.

Ma, occorre subito aggiungere, Rilke concepisce pure ed assai più volentieri la metamorfosi come un ingresso nell'eterno e lo spazio immaginario come la liberazione dal tempo distruttivo. « Mi sembrerebbe quasi ingiusto chiamare ancora tempo ciò che era piuttosto uno stato di libertà, e molto chiaramente uno spazio, il contorno dell'Aperto, e non l'atto di passare »¹. A volte, nelle sue ultime opere, egli sembra alludere ad un tempo terminato che rimarrebbe in una pura presenza contemporanea, tanto che l'eterno sarebbe piuttosto il cerchio puro del tempo chiuso su se stesso. Ma che lo spazio sia questo tempo al di sopra dell'istante o che sia questo spazio che « beve la presenza assente » e tramuta la durata in atemporale, esso ci appare come il centro in cui ciò che non è più rimane,

¹ *Kein Vergehn*. Rilke contrappone qui « lo spazio » e « l'Aperto » alla consumazione del tempo, alla caduta verso la fine.

e la nostra vocazione, quando vi collochiamo le cose e noi stessi, non è di sparire ma di perpetuare: salvare le cose, sì, renderle invisibili, ma perché esse resuscitino nella loro invisibilità. Ecco dunque che la morte, questa morte più rapida che è il nostro destino, ridiviene promessa di sopravvivenza, e già si delinea il momento in cui, per Rilke, morire sarà piuttosto sfuggire alla morte. Che cosa significa e come si compie questa volatilizzazione della sua esperienza?

3.

TRASMUTAZIONE DELLA MORTE.

Nella nona elegia Rilke ha messo in luce il potere che appartiene a noi, perituri più di ogni altro essere, di salvare ciò che durerà più che noi!

... E queste cose, la cui vita
è declino, comprendono di essere celebrate; caduche
prestano a noi, i più caduchi il potere di salvare.
Vogliono che nel fondo del nostro cuore invisibile le trasformiamo
— oh infinito — in noi! qualunque alla fine sia il nostro essere.

Tale dunque è il nostro privilegio, connesso certamente al dono che abbiamo di sparire. Ma in questa sparizione si manifesta anche il potere di trattenere, e in questa morte più rapida si esprime la resurrezione, l'allegrezza di una vita trasfigurata.

Ci avviciniamo così, insensibilmente, all'istante in cui, nell'esperienza di Rilke, morire non sarà morire, ma trasformare l'atto stesso della morte, e in cui lo sforzo di insegnare a noi stessi a non rinnegare l'estremo, ad esporci all'intimità sconvolgente della nostra fine, approderà all'affermazione placata che non c'è morte, che « in prossimità della morte, non si vede più la morte ». L'animale che vive nell'Aperto è « libero da morte ». Ma noi, nella misura in cui sopportiamo la prospettiva di una vita limitata e mantenuta fra questi limiti, « noi vediamo soltanto la morte ».

Non vediamo altro che la morte; il libero animale
ha sempre il suo declino dietro di sé,
e davanti a sé Dio, e quando avanza, egli avanza
nell'Eternità, così come scorrono le sorgenti.

La morte, « non vedere che la morte », costituisce dunque l'errore di una vita limitata e di una coscienza mal convertita. La morte è il bisogno stesso di limitare che immettiamo nell'essere, è il frutto e forse il mezzo

della cattiva trasmutazione per la quale facciamo di ogni cosa un oggetto, una realtà chiusa, ben delimitata, tutta impregnata dalla nostra preoccupazione della fine. La libertà dev'essere emancipazione dalla morte, approccio al momento in cui la morte si fa trasparente.

Poiché in prossimità della morte, non si vede più la morte e si guarda fisso al di fuori, forse con un grande sguardo d'animale.

Non si può più dire, adesso, che la morte è il versante della vita da cui siamo distolti, essa è soltanto l'errore di questa distrazione, l'avversione. Ovunque ci rivolgiamo c'è morte; ciò che chiamiamo il momento di morire è soltanto l'inflessione estrema, l'eccesso di curvatura, il punto-limite al di là del quale tutto si rovescia, tutto si rivolta. Tanto è vero che, nel frangente della conversione — il capovolgimento verso l'interno per cui andiamo in noi al di fuori di noi — ciò che ci sottrae alla morte è che, senza accorgercene, ci accade di oltrepassare l'istante di morire andando troppo lontano, disattenti e come distratti, trascurando ciò che sarebbe stato necessario fare (aver paura, aggrapparsi al mondo, voler fare qualcosa); e, in questa negligenza la morte è diventata oblio, abbiamo dimenticato di morire. Dopo il racconto delle due esperienze di forma mistica di Capri e di Duino, dove per la prima volta egli sembra aver sentito ciò che chiamerà, a partire dal 1914, spazio interiore del mondo, Rilke, parlando di se stesso in terza persona, aggiunge: « In realtà, egli era libero di morire da lungo tempo, e se qualche cosa gli impediva di morire, forse era soltanto questo: che aveva trascurato, una volta, in qualche modo, di accorgersene; e che non doveva, come gli altri, seguire la sua strada per arrivarci, ma al contrario risalire all'indietro. La sua azione era già al di fuori, nelle cose convinte con le quali giocano i fanciulli, e periva in esse ».

L'intimità della morte invisibile.

Ci si potrebbe stupire che Rilke si preoccupi così poco di questa volatilizzazione dell'esperienza alla quale si consacra; ma essa esprime l'impulso al quale egli è teso profondamente. Come ogni cosa deve diventare invisibile, così ciò che fa della morte una cosa, cioè il suo carattere di fatto brutto, deve diventare invisibile. La morte entra nella propria invisibilità, passa dalla sua faccia opaca a quella trasparente, dalla sua realtà spaventosa alla sua affascinante irrealtà; in questo passaggio essa è conversione, e per effetto di questa conversione è l'inafferrabile, l'invisibile, e insieme la sorgente di ogni invisibilità. E si capisce a questo punto per-

ché Rilke abbia sempre passato sotto silenzio, anche di fronte a se stesso, la morte di Malte: non accorgersi di questa morte, significava darle l'unica possibile autenticità, fare di essa non l'errore fatale del limite tremendo contro cui ci spezziamo, ma il momento effuso e felice in cui, interiorizzandosi, essa si perde nella propria intimità. Così come, durante la sua ultima malattia, volle ignorare di che cosa moriva e che stava morendo: « Le conversazioni di Rilke col suo medico riflettevano invariabilmente il desiderio che il suo male non fosse di nessuno... Strani colloqui, racconta il dottor Haemmerli, che arrivavano sempre fino al punto in cui il malato avrebbe dovuto pronunciare la parola morte, ma tutto ad un tratto si fermava prudentemente a quel punto... » Prudenza difficile da decifrare, in cui non si sa se il desiderio di « non vedere la morte » esprima il timore di vederla, l'elusione e la fuga davanti a ciò che è inconcepibile, o, al contrario, la profonda intimità che tace, impone il silenzio e si fa ignoranza per non fermarsi entro i limiti di un sapere limitato.

Si vede meglio anche come i pensieri di Rilke si siano spostati dal giorno in cui desiderava una morte personale. Come altre volte – e benché non esprima più la distinzione in maniera così risoluta – egli è sempre pronto a parlare di una doppia morte, a vedere nell'una la pura morte, la pura trasparenza della morte, ma nell'altra l'opaca e l'impura. E come altre volte, e con più esattezza di prima, egli vede fra queste due morti la differenza di un lavoro, di una trasmutazione, sia che la cattiva morte, quella che ha la brutalità di un evento e di un caso, resti una morte non trasmutata, non ricondotta alla sua essenza segreta, sia che essa divenga nella vera morte l'intimità della trasmutazione.

Nel suo pensiero si precisa anche l'idea che il lavoro di trasfigurazione, che ci sorpassa infinitamente e non può risultare dalla nostra attitudine mondana ad agire e a fare, si compie in noi soltanto per mezzo della morte stessa, come se, in noi soli, essa potesse purificarsi, interiorizzarsi e applicare alla propria realtà quella potenza di metamorfosi, quella forza d'invisibilità di cui costituisce la sorgente profonda. E per quale ragione essa trova proprio in noi uomini, noi fra tutti gli esseri i più caduchi, il suo compimento? Perché noi non siamo soltanto fra coloro che passano, ma, in questo regno del declino, noi siamo anche coloro che accettano il passaggio, che dicono sí alla sparizione e per i quali la sparizione può essere pronunciata, diviene parola e canto.

Così in noi la morte è la purezza di morire, perché può raggiungere il punto in cui canta, perché trova in noi « quella... identità d'assenza e di presenza » che si manifesta nel canto, l'estrema punta della fragilità, che, al momento della frattura, risuona e vibra fino al fragore puro della risonanza. Della morte, Rilke afferma che è « *der eigentliche Ja-sager*, l'au-

tentica assenziente », essa dice soltanto Sì. Ma ciò accade solo nell'essere che ha la facoltà di dire, così come dire è dire ed è parola essenziale solo in questo Sì assoluto dove la parola dà voce all'intimità della morte. Così, c'è una segreta identità fra morire e cantare, fra la trasmutazione dell'invisibile attraverso l'invisibile costituita dalla morte e il canto in seno al quale si compie questa trasmutazione. Ritorniamo qui a ciò che Kafka, almeno nelle frasi che noi gli attribuiamo, sembrava cercare di esprimere: Scrivo per morire, per dare alla morte la sua possibilità essenziale per cui essa è essenzialmente morte, fonte di invisibilità, ma, tuttavia, posso scrivere solo se la morte scrive in me, fa di me il punto vuoto dove s'afferma l'impersonale.

La morte di nessuno.

Il termine « impersonale » che introduciamo qui, fa vedere ciò che distingue i punti di vista del primo e dell'ultimo Rilke. Se la morte è il cuore della trasparenza in cui essa si tramuta all'infinito, non si può più parlare di una morte personale, in cui morirei nell'affermazione della mia propria realtà e della mia unica esistenza; morte tale che io sarei in essa supremamente invisibile ed essa visibile in me (con quel carattere monumentale che assume, in vita, nel Ciambellano Brigge), — e la preghiera che io posso rivolgere non sarà più:

O Signore, dà a ciascuno la propria morte,
un morire che sia veramente scaturito da questa vita,
dove trovò amore, senso e angoscia.

Ma: « Dammi la morte che non sia la mia, ma la morte di nessuno, il morire che sia veramente venuto dalla morte, in cui io non abbia da morire, che non sia evento, — un evento che mi sia proprio, che accada a me solo, — ma l'irrealtà e l'assenza in cui non avviene niente, in cui non mi accompagnano né amore né senso né angoscia, ma il puro abbandono di tutto ciò ».

Senza dubbio Rilke non è disposto a restituire alla morte l'impersonalità bassa, che fa di essa qualche cosa di meno che personale, di sempre improprio. L'impersonalità cui la morte tende in lui è ideale, è al di sopra della persona; non la brutalità di un fatto né la neutralità del caso, ma la volatilizzazione del fatto stesso della morte, la sua trasfigurazione entro se stessa. Inoltre l'ambiguità della parola *eigen* (*der eigne Tod*, « la morte propria ») che significa personale, ma anche autentico (ambiguità intorno alla quale sembra aggirarsi Heidegger quando parla della morte come della possibilità assolutamente propria, che vuol dire la

morte come possibilità estrema, ciò che avviene all'Io di più estremo, ma, anche, l'avvenimento più personale dell'Io, in cui si afferma come il più se stesso, il più autenticamente), questo slittamento permetterebbe a Rilke di riconoscersi ancora nella sua antica preghiera: Dà a ciascuno la propria morte, la morte che è propriamente morte, morte essenziale ed essenzialmente morte, essenza che è anche la mia, poiché è in me che essa si è purificata, diventando, in una conversione verso l'interiorità, attraverso l'assenso e l'intimità del mio canto, morte pura, purificazione della morte attraverso la morte, opera mia dunque, opera del passaggio delle cose entro la purezza della morte.

Non bisogna dimenticare, infatti, che lo sforzo per innalzare la morte a se stessa, per far coincidere il punto in cui essa si perde in sé con quello in cui mi perdo fuori di me, non è un semplice fatto interiore, ma implica una immensa responsabilità riguardo alle cose ed è possibile soltanto per la loro mediazione, per l'impulso che mi vien dato d'innalzarle ad un punto di maggiore realtà e di verità. È in Rilke un punto essenziale. Grazie a questa duplice esigenza egli conserva all'esistenza poetica la tensione senza la quale essa si dissolverebbe in un'idealità forse insipida. Nessuno dei due campi dev'essere mai sacrificato all'altro: il visibile è necessario all'invisibile, si salva nell'invisibile, ma è anche ciò che salva l'invisibile, « santa legge del contrasto » che ristabilisce fra i due poli un'uguaglianza di valori:

L'essere quaggiù e l'essere laggiù, che tutti e due di te si impadroniscano stranamente, senza distinzione.

L'esperienza estatica dell'arte.

La certezza nascosta che « laggiù » è soltanto un altro modo di essere « quaggiù », quando non sono più soltanto in me, ma al di fuori, vicino alla sincerità delle cose, mi riporta di continuo verso la loro « visuale », mi volge verso di esse affinché il rivolgimento si compia in me. In un certo senso, col vedere le cose, salvo me stesso non meno di quanto non le salvi aprendo loro l'accesso all'invisibile. Tutto si gioca nel movimento di vedere, quando il mio sguardo, cessando di guardare più lontano nello scorrere del tempo che lo attrae verso i progetti, si rivolge per guardare « come al di sopra della spalla, indietro, verso le cose », per cogliere « la loro esistenza chiusa » che io vedo allora come compiuta, non disintegrata né modificata dall'usura della vita attiva, ma tale quale è nell'innocenza dell'essere, cosicché io le vedo con lo sguardo disinteressato e un po' distante di qualcuno che le ha appena lasciate.

Questo sguardo disinteressato, senza avvenire, e come appartenente alla morte stessa, per il quale « ogni cosa si dà in maniera più distante e insieme in un certo senso più vera », è lo sguardo dell'esperienza mistica di Duino, ma è anche lo sguardo dell'« arte », ed è giusto dire che l'esperienza dell'artista è un'esperienza estatica e che anch'essa è un'esperienza della morte. Vedere come veramente bisogna vedere, è essenzialmente morire, è introdurre nella visione il rivolgimento costituito dall'estasi e dalla morte. Ciò non significa che tutto sprofondi nel vuoto¹. Al contrario, le cose si offrono allora nella fecondità inesauribile del loro senso che la nostra visione abitualmente ignora, non essendo capace se non di un solo punto di vista: « Una pervinca che era vicino a lui, e di cui aveva già incontrato lo sguardo azzurro in altre occasioni, lo colpiva ora attraverso una distanza più spirituale, ma con un significato così inesauribile che sembrava che più niente fosse dissimulato ».

Da ciò deriva la costante amicizia per le cose, la sosta presso di esse che Rilke raccomanda, in tutte le epoche della sua vita, come ciò che può meglio avvicinarci a una forma di autenticità. Si può dire che spesso quando pensa alla parola *assenza*, egli pensi a ciò che è per lui la *presenza* delle cose, l'essere-cosa: umile, silenzioso, grave, obbediente alla gravità pura delle forze, che è riposo nella rete delle influenze e nell'equilibrio dei movimenti. Verso la fine della sua vita, egli diceva anche: « Il mio mondo comincia accanto alle cose... » « Ho... la particolare fortuna di vivere per il tramite delle cose ».

Non vi è cosa nella quale io non mi trovi,
non è la mia voce sola a cantare: tutto risuona.

Egli ha considerato con rimpianto la tendenza della pittura ad allontanarsi dall'« oggetto ». Vede in ciò un riflesso della guerra e una mutilazione, come dice a proposito di Klee: « Durante gli anni di guerra, ho creduto spesso di provare esattamente questa sparizione dell'« oggetto » (poiché è una questione di fede sapere in quale misura noi ne accettiamo uno – e per di più aspiriamo ad esprimerci per mezzo di esso: si direbbe che degli esseri spezzati possano essere significati meglio da pezzi o da frantumi...), ma ora leggendo quel libro di Hausenstein così pieno di intelligenza, ho potuto scoprire in me una calma immensa e capire, malgrado tutto, a qual punto ogni cosa sia salva per me. È necessaria un'ostinazione da uomo di città (e Hausenstein lo è) per osare pretendere che non esista più niente: io, posso ripartire da capo dalle tue piccole primule; veramente, nulla m'impedisce di trovare inesauribili e intatte tutte le co-

¹ Benché a proposito dell'« esperienza » di Capri, Rilke lo riconosca: « la vastità » è allora « disposta in modo così poco umano » che gli uomini « non potrebbero definirla che: vuoto ».

se, dove mai l'arte potrebbe trarre il suo punto di partenza se non fosse in questa gioia e in questa tensione di un inizio infinito? »¹.

Testo che non soltanto rivela in modo interessante le preferenze di Rilke, ma ci riporta alla profonda ambiguità della sua esperienza. Egli dice che l'arte ha il suo punto di partenza nelle cose; ma quali cose? Le cose intatte – *unverbraucht* –, quando non sono consegnate all'uso, all'usura del loro impiego nel mondo. L'arte non deve dunque partire dalle cose ordinate in un costruito gerarchico che la nostra vita « ordinaria » ci propone: nell'ordine del mondo, esse sono secondo il loro valore, valgono, e le une valgono più delle altre. L'arte ignora questo ordine, si interessa alle realtà con disinteresse assoluto, nella distanza infinita che è la morte. Se parte dunque dalle cose, parte da tutte senza distinzione: non sceglie, ha il punto di partenza nel rifiuto stesso di scegliere. Se l'artista, nelle cose, cerca di preferenza le cose « belle », tradisce l'essere e tradisce l'arte. Rilke, al contrario, si rifiuta di « scegliere fra le cose belle e non-belle. Ciascuna è soltanto uno spazio, una possibilità, e spetta a me riempirlo perfettamente o imperfettamente ». Non scegliere, non rifiutare a niente l'accesso alla visione e, nella visione, alla trasmutazione, partire dalle cose, ma da tutte le cose: ecco una condizione che l'ha sempre tormentato e che forse aveva appresa da Hofmannsthal. Questi, nel suo saggio del 1907 *Il poeta e il nostro tempo*, aveva detto del poeta: « È come se i suoi occhi non avessero palpebre »; egli non deve lasciar nulla fuori di sé, non deve negarsi ad alcun essere, ad alcun fantasma nato da un cervello umano, non deve rifiutare alcun pensiero. E ugualmente nel 1907, Rilke, in una lettera a Clara Rilke, dice con la stessa forza: « Come non è permessa scelta, così chi crea non può distogliersi da alcuna esistenza; un solo punto di defezione basta a strapparli allo stato di grazia, lo rende manchevole in tutto ». Il poeta se non vuole tradirsi tradendo l'essere, non deve mai « distogliersi », la sua diversione renderebbe i suoi diritti alla cattiva morte, quella che limita e delimita. Non deve difendersi in niente, è essenzialmente un uomo senza difesa:

Un essere senza involucri, aperto al dolore
tormentato dalla luce, scosso da ogni suono.

Rilke ha spesso usato l'immagine del piccolo anemone che vide un giorno a Roma. « Durante la giornata era così ampiamente sbocciato che, la notte, non poté richiudersi ». Così, in un sonetto di Orfeo, esalta come un simbolo dell'apertura poetica il dono dell'accoglimento infinito: « Tu, accettazione e forza di tanti mondi », dice in un verso dove la parola *Entschluss*, risolutezza, facendo eco alla parola *erschliessen*, aprirsi, rivela

¹ 23 febbraio 1921 (Corrispondenze tra Rainer Maria Rilke e Merline).

una delle origini dell'*Entschlossenheit* di Heidegger, nel senso di accettazione risoluta. Tale deve essere l'artista, la vita dell'artista, ma dove trovare questa vita?

Ma quando, in quale di tutte le vite
siamo noi infine degli esseri che si aprono per accogliere?

Se il poeta è veramente legato a quest'accettazione che non sceglie e che cerca il suo punto di partenza non in una o altra cosa, ma in tutte le cose e più profondamente, al di qua di esse, nell'indeterminazione dell'essere, se deve tenersi al punto d'intersezione di rapporti infiniti, luogo aperto e come nullo in cui si incrociano i destini estranei, allora può ben dire gioiosamente di prendere il punto di partenza nelle cose: ciò che chiama « cose », non è più che la profondità dell'immediato e dell'indeterminato, e ciò che chiama punto di partenza è l'approssimazione al punto in cui niente comincia, è « la tensione di un cominciamento infinito », l'arte stessa come origine oppure l'esperienza dell'Aperto, la ricerca di un morire vero.

Il segreto della doppia morte.

Eccoci dunque ritornati al centro da cui si irradia tutta l'ambiguità del movimento. Partire dalle cose, è sì necessario: le cose sono ciò che bisogna salvare, ed in esse, volgendoci autenticamente verso di esse, impariamo a volgerci verso l'invisibile, a sentire l'impulso della trasmutazione, e, in questo impulso, a trasmutare la trasmutazione stessa, fino al punto in cui diviene purezza della morte purificata dal morire, nel canto unico dove la morte dice Sì, e, nella pienezza di questo Sì, è la pienezza e il compimento del canto. Movimento difficile, certamente, lunga e paziente esperienza, ma che, almeno, ci mostra con chiarezza da dove dobbiamo partire: le cose non ci sono forse date? « Io, posso ripartire da capo, dalle tue piccole primule; veramente, nulla mi impedisce di trovare inesauribili e intatte tutte le cose ». Sì, « nulla mi impedisce », ma a condizione che mi sia liberato da ogni impedimento, da ogni limite, e questa liberazione sarà illusoria se, fin dal primo passo, non sarà quel rivolgimento radicale che, solo, fa di me « colui che è pronto a tutto, che non esclude niente », « un essere senza involucro ». Bisogna dunque partire non più dalle cose per rendere possibile l'approssimazione alla morte vera, ma dalla profondità della morte per volgermi verso l'intimità delle cose, per « vederle » veramente, con lo sguardo disinteressato che ha chi non si tiene a se stesso, chi non può dire « Io », chi non è nessuno, la morte impersonale.

Partire dalla morte? Ma, ora, dove è la morte? Si può dire che Rilke fa molto per « idealizzare » la prova della morte: cerca di rendercela invisibile, vuole purificarla dalla sua brutalità, vede in essa una promessa di unità, la speranza di una maggiore comprensione. Se essa è l'estremo, bisogna ben dire che è un estremo molto accomodante, che si prende ben cura di non ferire la nostra fede nell'essere uno, la nostra inclinazione verso il tutto e anche il nostro timore della morte, perché la morte scompare, discretamente, in se stessa. Ma appunto questa sparizione che ha un lato rassicurante, ha anche un lato che incute spavento: è come un'altra forma della sua dismisura, la proiezione di ciò che fa di essa una impura trascendenza, ciò che non incontriamo mai e non possiamo mai afferrare: l'inafferrabile, l'assoluta indeterminazione. Se la vera realtà della morte non è semplicemente ciò che, dall'esterno, noi diciamo un lasciare la vita, se essa è qualcosa di diverso dalla realtà che il mondo attribuisce alla morte, se essa sfugge e si sottrae sempre, questo movimento, come pure la sua discrezione e la sua intimità essenziale, ci dà il senso della sua profonda irrealtà: la morte come abisso, non ciò che fonda, ma l'assenza e la perdita di ogni fondamento.

È un risultato impressionante dell'esperienza di Rilke; in quanto essa ci illumina, suo malgrado, come se, attraverso le sue intenzioni rassicuranti, continuasse a parlarci il duro linguaggio originale. Questa potenza da cui egli fa tutto dipendere, disgiunta dal momento in cui essa possiede la realtà dell'ultimo istante, gli sfugge e ci sfugge continuamente: essa costituisce la morte inevitabile, ma inaccessibile; è l'abisso del presente, il tempo senza presente col quale non ho rapporto, verso il quale non posso proiettarmi; poiché in essa *io* non muoio, io sono destituito del potere di morire, in essa *si* muore, non si cessa e non si finisce mai di morire.

È come se il movimento per cui Rilke purifica la morte privandola del carattere di casualità lo forzasse a incorporare il caso alla sua essenza, a rinchiuderlo nella sua indeterminazione assoluta, cosicché invece di essere soltanto un avvenimento improprio e indebito, essa diviene, entro la sua invisibilità, ciò che non è neanche un avvenimento, ciò che non si compie, e tuttavia è là, diviene la parte di quell'avvenimento che il suo compimento non può realizzare.

Che vi sia come una doppia morte, due rapporti con la morte, il primo che amiamo definire autentico e il secondo inautentico, è un'affermazione di Rilke che ha avuto ripercussioni nella filosofia; ed esprime soltanto lo *sdoppiamento* all'interno del quale siffatto avvenimento si ritrae come per preservare il vuoto del suo segreto. Inevitabile, ma inaccessibile; sicura, ma inafferrabile; ciò che dà senso, il niente come potere

di negare, la forza del negativo, la fine a partire dalla quale l'uomo è la decisione di essere senza essere, è il rischio che respinge l'essere, è storia, è verità, la morte come l'estremo del potere, come la mia più propria possibilità, — ma anche la morte che non accade mai a me, alla quale non posso mai dire Sì, con la quale non vi è rapporto autentico possibile, che eludo proprio quando credo di dominarla con una accettazione risoluta, poiché allora mi distolgo da ciò che fa di essa l'essenzialmente inautentico e l'essenzialmente inessenziale: in questa prospettiva, la morte non ammette un « essere *per* la morte », non ha la fermezza che sosterebbe un tale rapporto, essa è proprio ciò che non accade a nessuno, l'incertezza e l'indecisione di ciò che non avviene mai, a cui non posso pensare con serietà, perché non è seria; essa è la sua propria impostura, la disgregazione, la consumazione vuota, — non il termine, ma l'interminabile, non la morte propria, ma la morte qualunque, non la morte vera, ma, come dice Kafka, « il sogghigno del suo errore capitale ».

Lo spazio orfico.

Ciò che colpisce nel movimento di Rilke è, inoltre, il rilevare come la forza dell'esperienza poetica l'abbia condotto, e quasi a sua insaputa, dalla ricerca di una morte personale — evidentemente è in questa specie di morte che egli si riconosce meglio — ad una esigenza completamente diversa.

Dopo avere, agli inizi, fatto dell'arte « il cammino verso me stesso », egli sente sempre più che quel cammino deve condurre al punto in cui, in me, io appartengo al di fuori, là dove non sono più me stesso, dove se io parlo non sono io che parlo, dove io non posso più parlare. L'incontro di Orfeo è l'incontro di questa voce che non è la mia, di questa morte che si fa canto, ma non è la mia morte, benché mi sia necessario sparire in essa più profondamente.

... Una volta per tutte,
è Orfeo, quando vi è canto. Egli viene e va.

Questa espressione sembra riecheggiare l'antico pensiero secondo il quale non c'è che un solo poeta, una sola superiore facoltà di parlare che « qua e là si fa valere attraverso i tempi negli spiriti che le sono sottoposti ». È ciò che Platone chiamava l'entusiasmo, e più vicino a Rilke, Novalis, sotto una forma di cui sembra di cogliere una reminiscenza nei versi d'Orfeo, l'aveva a sua volta affermato: « Klingsohr, eterno poeta, non muore, resta nel mondo ». Ma Orfeo, per l'appunto, muore e non resta: egli viene e va. Orfeo non è il simbolo della trascendenza orgoglio-

sa di cui il poeta si farebbe organo e che lo porterebbe a dire: non sono io che parlo, è il dio che parla in me. Non significa l'eternità e l'immutabilità della sfera poetica, ma, al contrario, lega il « poetico » a un'esigenza di sparire che oltrepassa la misura, è un richiamo a morire più profondamente, a volgersi verso un morire più estremo:

O possiate voi comprendere che gli è necessario sparire!
 Anche se l'afferrasse l'angoscia di sparire.
 Mentre la sua parola prolunga il quaggiù
 egli è ormai laggiù, dove voi non l'accompagnate...
 ed obbedisce andandosene oltre.

Orfeo ci ricorda che il parlare poeticamente come lo sparire appartengono alla profondità di uno stesso movimento: chi canta deve mettersi interamente in gioco, e, alla fine, perire, poiché egli parla solo quando l'approssimazione anticipata alla morte, la separazione anticipata, l'addio formulato in anticipo cancellano in lui la falsa certezza dell'essere, dissipano ogni sicurezza protettrice, lo consegnano a una illimitata incertezza.

Orfeo indica tutto ciò, ma è ancora un segno più misterioso, egli ci trascina e attrae verso il punto in cui egli stesso, il poema eterno, entra nella propria sparizione, s'identifica con la potenza che lo laceri e diviene la « pura contraddizione », il « Dio perduto », l'assenza del dio, il vuoto originale di cui parla la prima elegia a proposito del mito di Lino e dal quale, attraverso lo spazio atterrito, si propaga « la notizia ininterrotta che prende forma dal silenzio » — mormorio dell'interminabile. Orfeo è il segno misterioso puntato verso l'origine, là dove non vengono meno soltanto la sicura esistenza e la speranza della verità e gli dei, ma anche il poema, e dove la facoltà di dire e la facoltà di comprendere, sperimentandosi nel loro mancamento, fanno prova della loro impossibilità.

Questo movimento è « pura contraddizione ». È legato all'infinito della metamorfosi che non ci conduce soltanto alla morte, ma che tramuta la morte stessa all'infinito, fa di essa il movimento infinito del morire, e di colui che muore l'infinitamente morto, come se si trattasse per lui, nell'intimità della morte, di morire sempre di più, smisuratamente, — all'interno della morte, di continuare a rendere possibile il movimento della trasformazione che non deve cessare, notte della dismisura, *Nacht aus Übermass*, in cui bisogna eternamente nel non-essere tornare all'essere.

Così la rosa diventa, per Rilke, insieme il simbolo dell'azione poetica e quello della morte, quando essa non è il sonno di nessuno. La rosa è come la presenza sensibile dello spazio orfico, spazio che è soltanto esteriorità e che è soltanto intimità, sovrabbondanza in cui le cose non si limitano, non si innestano le une sulle altre, ma nel loro comune sbocciare

danno vastità invece di prenderne, e di continuo « trasformano il mondo del di fuori... in una manciata piena d'interiorità ».

Quasi un essere senza contorno e come risparmiato
e più puramente interiore e ben stranamente tenero
e rischiarante fino all'estremo;
conosciamo noi qualcosa di simile?

Il poema — e in esso il poeta — è tale intimità aperta al mondo, esposta senza riserva all'essere; è il mondo, le cose e l'essere trasformati incessantemente in interiorità; è l'intimità di questa trasformazione, che è movimento apparentemente tranquillo e dolce, ma è il pericolo più grande, poiché la parola è attigua allora alla più profonda intimità, non esige soltanto l'abbandono di ogni sicurezza esteriore, ma sottopone se stessa al rischio e ci introduce nel punto in cui dell'essere non si può dire niente, e niente può esser fatto; e dove continuamente tutto ricomincia e dove lo stesso morire è un compito senza fine.

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviet
Lidern.

Rosa, oh pura contraddizione, gioia
di non essere il sonno di nessuno sotto tante
palpebre.

Rilke e Mallarmé.

Se si volesse isolare il tratto caratteristico dell'esperienza di Rilke, cioè quello che la sua poesia preserva oltre le immagini e le forme, bisognerebbe cercarlo in un rapporto particolare con il negativo; la tensione che è un consenso, la pazienza che obbedisce e tuttavia va al di là (« Obbedisce passando oltre »), l'azione lenta e come invisibile, priva di efficacia, ma non di autorità, che egli contrappone alla potenza che agisce nel mondo, e che, nel canto, è l'intendimento segreto della morte.

Rilke, come Mallarmé, fa della poesia un rapporto con l'assenza; ma quanto sono diverse le esperienze di questi due poeti apparentemente così vicini; e come, entro la stessa esperienza, essi sono presi da differenti esigenze. Mentre per Mallarmé l'assenza resta la forza del negativo, ciò che respinge « la realtà delle cose », che ci libera dal loro peso, per Rilke l'assenza è anche presenza delle cose, l'intimità dell'essere-cosa in cui si raccoglie il desiderio di cadere verso il centro in una caduta silenziosa, immobile e senza fine. La parola di Mallarmé pronuncia l'essere con la violenza di ciò che ha il potere di annientare e sospendere gli esseri e se stesso rifugiandosi nella folgorante vivacità di un attimo; la

sua parola serba la decisione che fa dell'assenza qualche cosa d'attivo, della morte un atto, e della morte volontaria, in cui il nulla è interamente in nostro potere, l'evento poetico per eccellenza che il tentativo di *Igitur* ha portato alla luce. Ma Rilke, che pure si volge verso la morte come verso l'origine della possibilità poetica, cerca con essa un rapporto più profondo, vede nella morte volontaria soltanto il simbolo di un potere violento e di uno spirito di potenza sul quale la verità poetica non può fondarsi, vi vede un errore contro la morte stessa, un mancare alla sua essenza discreta e alla sua paziente forza invisibile.

L'assenza in Mallarmé è legata a ciò che di repentino è nell'*attimo*. La purezza dell'essere brilla per un attimo nel momento in cui tutto ricade nel nulla. Per un attimo l'assenza universale diventa pura presenza, e quando tutto scompare, appare la sparizione, ed è la pura chiarezza apparente, il punto unico in cui vi è luce attraverso oscurità e giorno di notte. L'assenza, in Rilke, è legata allo *spazio* che forse è esso stesso libero dal tempo, ma che tuttavia, per la lenta trasmutazione che lo consacra, è anche come un altro tempo, un modo di approssimarsi a un tempo che sia il tempo di morire o l'essenza della morte, tempo ben diverso dall'affannarsi impaziente e violento che ci è peculiare, così diverso quanto diversa è, dall'azione efficace, l'azione senza efficacia della poesia.

Questo tempo in cui, nella migrazione dell'interminabile e nel ristagno dell'errore senza fine, dobbiamo tenerci al di fuori di noi stessi, al di fuori dal mondo, e quasi morire fuori della morte stessa, Rilke vuole riconoscerlo come sede di una suprema possibilità, cioè ancora di un movimento, l'approssimazione alla grazia, all'apertura poetica: in un rapporto finalmente felice con l'Aperto, la liberazione della parola orfica in cui si afferma lo spazio, lo spazio che è un «Nessun luogo senza no». Parlare è allora trasparenza gloriosa. Parlare non è più dire, né nominare. Parlare è celebrare, e celebrare è glorificare, fare della parola una pura consumazione irradiante che dice ancora quando non vi è più niente da dire, che non dà nome a ciò che è senza nome ma lo accoglie, lo invoca e lo celebra, unico linguaggio in cui la notte e il silenzio si manifestano senza rompersi né rivelarsi:

Dimmi, poeta, che cosa fai. — Io celebro.
Ma il mortale e il mostruoso,
come li sopporti, come li accogli? — Io celebro.
Ma ciò che è senza nome, l'anonimo
come, o poeta, puoi invocarlo? — Io celebro.
Dove prendi il diritto di essere vero
in ogni veste, sotto ogni maschera? — Io celebro.
E come possono conoscerti il silenzio e il furore,
e la stella e la tempesta? — Perché io celebro.

100

•

1

Il di fuori, la notte

Chi si consacra a un'opera viene attirato al punto dove essa è sottoposta alla prova della sua impossibilità. È un'esperienza propriamente notturna, è l'esperienza stessa della notte.

Nella notte tutto è sparito. È la prima notte. Là si avvicinano l'assenza, il silenzio, il riposo e la notte. Là, la morte cancella il quadro di Alessandro; chi dorme non lo sa, chi muore va incontro ad una vera morte; e si compie e si perfeziona la parola nel profondo silenzio che la garantisce nel suo significato.

Ma quando tutto è sparito nella notte, il « tutto è sparito » appare. È l'altra notte. La notte è apparizione del « tutto è sparito ». Essa è ciò che è presentito quando i sogni sostituiscono il sonno, quando i morti passano nel fondo della notte, quando il fondo della notte appare in coloro che sono scomparsi. Le apparizioni, i fantasmi e i sogni sono un'allusione a questa notte vuota. È la notte di Young, là dove l'oscurità non sembra abbastanza oscura, la morte mai abbastanza morte. Ciò che appare nella notte è la notte che appare, e l'estraneità non viene soltanto da qualcosa d'invisibile che si farebbe vedere al riparo e nella sollecitazione delle tenebre: l'invisibile è allora ciò che non si può cessare di vedere, l'incessante che si fa vedere. Il « fantasma » è là per nascondere e placare il fantasma della notte. Crede di vedere dei fantasmi chi non vuole vedere la notte, chi la riempie dello spavento di piccole immagini, l'occupa e la distrae fissandola, arrestando l'oscillazione dell'eterno ricominciare. Tutto ciò è vuoto e non esiste, ma viene rivestito di una sorta di essere, rinchiuso, se possibile, in un nome, una storia, una similitudine; si dice, come Rilke a Duino: « Sono Raymondine e Polissena ».

La prima notte è accogliente. Novalis le dedica inni. Si può dire di essa: *nella* notte, come se avesse una intimità. Si entra nella notte e vi si riposa col sonno e con la morte.

Ma l'altra notte non accoglie, non si apre. Se ne è sempre fuori. Essa non si chiude, non è il grande Castello, vicino ma inaccessibile, in cui non si può penetrare perché l'entrata è sorvegliata. La notte è inaccessi-

bile, perché avere accesso ad essa, significa accedere al di fuori, restare fuori di essa e perdere per sempre la possibilità di uscirne.

Questa notte non è mai la pura notte. È essenzialmente impura. Non è il bel diamante del vuoto che Mallarmé contempla, al di là del cielo, come il cielo poetico. Non è la vera notte, è notte senza verità, che tuttavia non mente e non è falsa, non è confusione in cui si smarrisce il senso; non inganna, ma su di essa è impossibile disingannarsi.

Nella notte si trova la morte, si raggiunge l'oblio. Ma questa *altra* notte è la morte che non si trova, è l'oblio che si oblia, che è, entro l'oblio, il ricordo senza riposo.

Stendersi su Nikita.

Nella notte il morire, come pure il dormire¹, costituiscono ancora un presente del mondo, una risorsa del giorno; è il bel limite estremo, l'attimo del compimento, la perfezione. Ogni uomo cerca di morire nel mondo, vorrebbe morire del mondo e per esso. In questa prospettiva, morire è andare incontro alla libertà che mi rende libero dall'essere, incontro alla separazione netta che mi permette di sfuggire all'essere con la sfida, la lotta, l'azione, il lavoro, e di superarmi verso il mondo degli altri². Io sono, e sono soltanto perché del niente ho fatto il mio potere, perché io posso non essere. Morire diviene allora il termine di questo potere, l'intendimento del niente e, in questo intendimento, vi è l'affermazione che gli altri vengano verso di me con la morte; e l'affermazione inoltre che la libertà conduce alla morte, mi sostiene fino alla morte, facendo di essa la mia libera morte. Come se mi confondessi, alla fine, con il mondo già compiuto. Morire è allora abbracciare il tutto del tempo e fare del tempo un tutto; è un'estasi temporale: non si muore mai ora, si muore sempre più tardi, nell'avvenire, in un avvenire che non è mai attuale, che può arrivare soltanto quando tutto sarà compiuto, e quando tutto sarà compiuto, non ci sarà più presente, l'avvenire sarà di nuovo passato. Questo salto con il quale il passato si ricongiunge all'avvenire al di sopra di ogni presente è il senso della morte umana, impregnata di umanità.

Una simile prospettiva non è soltanto un'illusione della speranza; es-

¹ Si vedano, in appendice, alcune pagine intitolate: *Il sonno, la notte*.

² È così almeno, se gli altri formano un tutto, una totalità possibile. Se il tutto non è uno, il movimento che va da me verso gli altri non ritorna mai verso di me, resta il richiamo interrotto del cerchio, e ne risulta anche che questo movimento non va neppure da me verso gli altri, e che non mi si risponde perché io non chiamo, perché da « me » niente prende origine.

sa è implicata nella nostra vita ed è come la verità della nostra morte, almeno della prima morte che noi troviamo *nella* notte. Vogliamo morire di questa negazione che lavora nel lavoro, che è il silenzio delle nostre parole e dà senso alla nostra voce, che fa del mondo l'avvenire e la realizzazione del mondo. Forse l'uomo muore solo, ma la solitudine della sua morte è molto diversa da quella di chi vive solo. Essa è stranamente profetica. È (in un certo senso) la solitudine di un essere che, lungi dall'essere passato, appartiene completamente al futuro, cessa di essere per diventare unicamente colui che sarà, fuori dei limiti e delle possibilità attuali. Muore solo, perché non muore adesso, là dove noi siamo, ma tutto nell'avvenire e al punto estremo dell'avvenire, svincolato non solo dalla sua esistenza presente, ma anche dalla sua morte presente: egli muore solo perché egli muore tutti, e ciò costituisce anche una grande solitudine. Da ciò deriva che la morte raramente sembra compiuta. Per quelli che rimangono e circondano il morente, essa arriva come una morte che deve morire sempre di più, che riposa su di essi, e che essi devono preservare e prolungare fino al momento in cui, giunto il tempo al suo termine, ognuno morirà gioiosamente con gli altri. Ognuno è, in questo senso, in agonia fino alla fine del mondo.

Brechunov, il ricco mercante che è sempre riuscito nella vita, non può credere che un uomo come lui debba morire, tutto a un tratto, perché una sera si è perduto in mezzo alla neve russa. « Non può essere ». Inforca il cavallo, abbandona la slitta e il suo servitore Nikita, già gelato per tre quarti. Egli è deciso e intraprendente come al solito, e prosegue il cammino. Ma non c'è più una forza attiva, perché egli cammina a caso, e questo cammino non conduce in alcun luogo, è l'errore che, come nel labirinto, lo trascina nello spazio in cui ogni passo in avanti è anche un passo indietro, oppure gira in tondo, obbedendo alla fatalità del cerchio. Partito a caso egli ritorna dunque « per caso » fino alla slitta, dove Nikita, con addosso pochi abiti, e senza tante cerimonie per morire, sprofonda nel freddo della morte. « Brechunov, — racconta Tolstoj, — rimase qualche istante in silenzio; poi, improvvisamente, con la stessa decisione che mostrava quando, concludendo un buon affare, stringeva la mano al compratore, fece un passo indietro, tirò su le maniche della pelliccia e si fece un dovere di riscaldare Nikita quasi gelato ». In apparenza, niente di cambiato: è sempre il mercante attivo, l'uomo risoluto e intraprendente, che trova sempre qualche cosa da fare e che riesce sempre in tutto. « Ecco come facciamo, noialtri... », dice quest'uomo contento di se stesso; sì, egli è sempre il migliore e appartiene alla classe dei migliori, è proprio pieno di vita. Ma, in quell'istante, avviene qualche cosa. Mentre la sua mano va e viene sul corpo freddo, qualche cosa si

spezza, ciò che egli fa spezza i limiti, non è più ciò che avviene qui e adesso: con sua sorpresa, si sente sospinto nell'illimitato. « Con suo grande stupore non poté continuare, poiché gli occhi gli si riempirono di lacrime e la mascella inferiore cominciò a tremare. Smise di parlare non potendo fare altro che inghiottire ciò che lo prendeva alla gola. " Ho avuto paura, — pensava, — sono diventato un debole ". Ma questa debolezza non era sgradevole: provocava in lui una gioia particolare, che non aveva mai conosciuto fino a quel momento ». Più tardi, lo trovarono morto, steso sopra Nikita e stretto saldamente a lui.

Morire in questa prospettiva è cercare sempre di stendersi su Nikita, stendersi sul mondo dei Nikita, stringere tutti gli altri e tutto il tempo. Quel che ci viene rappresentato ancora come una conversione virtuosa, un aprirsi dell'anima e un grande impulso di fraternità, non è tutto ciò, e non lo è nemmeno per Tolstoj. Morire non è diventare un buon padrone, e neppure il proprio servitore; non è una promozione morale. La morte di Brechunov non ci dice niente di « buono », e neppure quel suo gesto, di stendersi a un tratto sopra un corpo gelato, neppure questo ci dice niente; è un gesto semplice e naturale, non umano ma inevitabile: è ciò che doveva accadere, egli non poteva sfuggirvi, come non poteva evitare di morire. Stendersi su Nikita, ecco l'impulso incomprensibile e necessario che la morte ci strappa.

È un gesto notturno, non appartiene alla categoria degli atti abituali e non è neppure un'azione inusitata; con esso niente è fatto, e l'intenzione che lo fa dapprima agire — riscaldare Nikita, riscaldare se stesso al sole del Bene — è svanita; è senza scopo, senza significato, è senza realtà. « Si sdraia per morire ». Brechunov, l'uomo risoluto e intraprendente, anche lui, non può sdraiarsi che per morire: è la morte stessa che all'improvviso piega questo corpo robusto e lo adagia nella notte bianca, e questa notte non gli fa paura, egli non si arrende, non si ritrae davanti ad essa, invece si getta gioiosamente incontro a lei. Ma sdraiandosi nella notte, è insieme su Nikita che egli si sdraia, come se quella notte fosse ancora la speranza e l'avvenire di una forma umana, come se non potesse morire che affidando la nostra morte a qualcun altro, a tutti gli altri, per aspettare in loro il fondo ghiacciato del futuro.

La trappola della notte.

La prima notte è ancora una costruzione del giorno. È il giorno che fa la notte e si edifica nella notte: la notte parla soltanto del giorno, e ne è il presentimento, ne è la riserva e la profondità. Tutto finisce nella

notte, e per questo c'è il giorno. Il giorno è legato alla notte, perché è giorno soltanto se comincia e se finisce. Ecco la sua giustizia: essere inizio e fine. Il giorno si leva, il giorno termina, ecco ciò che lo rende infaticabile, laborioso e creatore, ciò che fa del giorno il lavoro incessante del giorno. Quanto più il giorno si estende con l'orgoglioso intento di diventare universale, tanto più l'elemento notturno rischia di ritirarsi nella luce stessa; tanto più ciò che ci rischiera è notturno, è l'incertezza e la dismisura della notte.

È un rischio essenziale, è una delle possibili decisioni del giorno. Ve ne sono molte. O accogliere la notte come il limite di ciò che non deve essere superato; la notte è accettata e riconosciuta, ma soltanto come limite e come la necessità di un limite: non si deve andare oltre. In questo modo parla la misura greca. O la notte è ciò che il giorno deve alla fine dissipare: il giorno lavora nel solo regno del giorno, è conquista e travaglio di se stesso, tende all'illimitato, benché nell'attuazione dei suoi compiti esso avanzi soltanto passo dopo passo e si attenga fortemente ai limiti e ai termini. Così parla la ragione, trionfo delle luci che semplicemente scacciano le tenebre. Oppure la notte costituisce ciò che il giorno non vuole soltanto dissipare, ma appropriarsi: la notte è anche l'essenziale che non bisogna perdere, ma conservare, accogliere non più come limite, ma in se stessa; nel giorno deve passare la notte; la notte che si fa giorno rende la luce più ricca, e rende il chiarore, invece che uno scintillio di superficie, l'irradiazione venuta dalla profondità. Il giorno è allora il tutto del giorno e della notte, la grande promessa del movimento dialettico.

Quando si oppongono la notte e il giorno con i movimenti che vi si compiono, si allude ancora alla notte del giorno, alla notte che è la sua notte e di cui si dice essere la vera notte, in quanto ha la sua verità, come le sue leggi, precisamente quelle che le impongono di opporsi al giorno. Così, per i Greci, sottomettersi all'oscuro destino è assicurare l'equilibrio: la misura è rispetto della dismisura e perciò le impone rispetto. Ecco perché per loro è tanto necessario che le figlie della Notte non siano disonorate, ma che tuttavia abbiano il loro regno dove si stabiliscono, non siano erranti né inafferrabili ma riservate e tenute al giuramento di questa riserva.

Ma l'altra notte è sempre diversa. È soltanto durante il giorno che pare di capirla, di afferrarla. Di giorno, è il segreto che potrebbe essere violato, l'oscuro che attende di essere svelato. La passione per la notte può provarla soltanto il giorno. È soltanto nel giorno che la notte può essere desiderata, progettata, decisa: raggiunta. È soltanto nel giorno che l'altra notte si scopre come amore che spezza tutti i legami, che vuole la fine e vuole unirsi all'abisso. Ma, nella notte, essa è ciò con cui non ci

si unisce, è la ripetizione che non cessa mai, la sazietà che non ha niente, lo scintillio di ciò che è senza fondamento e senza profondità.

La trappola dell'*altra* notte è costituita dalla prima notte: in cui si può penetrare, dove si entra certamente per angoscia, ma dove l'angoscia vi nasconde e l'insicurezza diviene rifugio. Nella prima notte, sembra che avanzando si troverà la verità della notte, si andrà, procedendo, verso qualche cosa di essenziale: e ciò è giusto nella misura in cui la prima notte appartiene ancora al mondo, e, attraverso il mondo, alla verità del giorno. Camminare in questa prima notte non è tuttavia un movimento facile. Il lavoro della bestia nella *Tana* di Kafka ricorda un tale movimento. In esso ci procuriamo delle solide difese contro il mondo soprastante ma ci esponiamo all'insicurezza di quello sottostante. Edifichiamo come fa il giorno, ma sotto terra, e ciò che viene innalzato sprofonda, ciò che viene eretto si inabissa. Quanto più la tana sembra solidamente chiusa al di fuori, tanto più grande è il pericolo di rimanervi rinchiusi con l'esterno, di esservi abbandonati, senza scampo al pericolo, e quando sembra che questa intimità perfettamente chiusa annulli ogni minaccia estranea, è allora che essa diviene estraneità minacciosa, e si profila l'essenza del pericolo.

Vi è sempre un momento in cui, nella notte, la bestia deve capire l'altra bestia. È l'*altra* notte. Questo non è affatto terrificante, né dice niente di straordinario — niente di simile ai fantasmi ed alle estasi —; è solo un sussurro impercettibile, un rumore che si distingue appena dal silenzio, lo scorrere di sabbia del silenzio. E neanche questo: si tratta solo del rumore di un lavoro, lavoro di trivellamento, di sterro, intermittente dapprima, ma che non cessa più, non appena se ne è presa coscienza. Il racconto di Kafka non ha conclusione. L'ultima frase è aperta su questo moto continuo: « Tutto continuò senza alcun cambiamento ». Uno degli editori aggiunge che mancano soltanto alcune pagine, quelle che descrivono la lotta decisiva in cui soccomberebbe l'eroe del racconto. Questo significa averlo letto molto male. Non può esserci lotta decisiva: non possono esserci decisioni in simili lotte né soprattutto esserci lotte, ma soltanto attesa, vicinanza, sospetto, l'avvicinarsi di una minaccia sempre più temibile, ma infinita e indecisa, tutta contenuta nella sua stessa indecisione. Ciò che la bestia presagisce in lontananza, la cosa mostruosa che le va continuamente incontro, e la tormenta eternamente, è essa stessa, e se potesse mai trovarsi al suo cospetto ciò che incontrerebbe sarebbe la propria assenza, essa stessa, ma divenuta l'altro, che non riconoscerebbe e che non incontrerebbe. L'*altra* notte è sempre l'altro, e chi la capisce diventa l'altro, chi l'avvicina s'allontana da se stesso, non è più chi l'avvicina, ma chi se ne allontana, andando qua e là. Chi,

entrato nella prima notte, cerca senza timore di andare verso la sua intimità più profonda, verso l'essenziale, ad un certo momento, sente l'altra notte, sente se stesso e sente l'eco dei propri passi ripercossi eternamente; il suo cammino è verso il silenzio, ma l'eco glielo rimanda come l'immensità bisbigliante, verso il vuoto, e il vuoto è adesso una presenza che gli si fa incontro.

Chi presagisce l'avvicinarsi dell'altra notte, presagisce di avvicinarsi al cuore della notte, di quella notte essenziale che egli cerca. Ed è senza dubbio « in quell'istante » che si abbandona all'inessenziale e perde ogni possibilità. È dunque quello l'istante che dovrebbe evitare, così come si raccomanda al viaggiatore di evitare il punto dove il deserto diventa la seduzione dei miraggi. Ma questa prudenza non si usa qui: non c'è il momento esatto in cui si passa dalla notte all'altra notte, non c'è il limite al quale fermarsi e ritornare indietro. Mezzanotte non cade mai a mezzanotte. Mezzanotte cade quando i dadi sono gettati, ma non si può gettare i dadi che a Mezzanotte.

Bisogna dunque distogliersi dalla prima notte, ciò almeno è possibile; bisogna vivere nel giorno e lavorare per il giorno. Sì, bisogna. Ma lavorare per il giorno significa trovare, infine, la notte, significa allora fare della notte l'opera del giorno, fare di essa un lavoro, un soggiorno, vuol dire costruire la tana, e costruire la tana vuol dire aprire la notte all'altra notte.

Il rischio di abbandonarsi all'inessenziale è esso stesso essenziale. L'uggerlo, equivale a legarlo ai propri passi, esso diviene allora l'ombra che vi segue e vi precede sempre. Ricercarlo con una decisione metodica vuol dire anche misconoscerlo. Ignorarlo rende la vita più leggera e i compiti più sicuri, ma nell'ignoranza esso è ancora dissimulato, e l'oblio è la profondità del suo ricordo. E chi lo presagisce, non può più sottrarsi. Chi l'ha avvicinato, anche se ha riconosciuto in esso il rischio dell'inessenziale, vede in questa vicinanza l'essenziale, gli sacrifica ogni verità, tutto ciò che vi è di serio, a cui pure si sente legato.

E perché? È la potenza dell'errore? È il fascino della notte? Ma tutto questo invece è senza potere, non ha un richiamo ed attira solo per negligenza. Chi si crede attirato, si vede invece profondamente negletto. Chi sostiene di essere costretto da una vocazione irresistibile, è soltanto sotto il dominio della propria debolezza, dice irresistibile il fatto che non vi sia niente a cui resistere, dice vocazione ciò che non lo chiama affatto, e ha bisogno di addossare il suo niente alla pretesa di una costrizione. Allora, perché? Perché gli uni pervengono a delle opere per sfuggire questo rischio, non per rispondere all'« ispirazione » ma per sottrarsi, costruendo la loro opera come una tana in cui vorrebbero ripararsi dal vuoto.

to e che costruiscono soltanto scavando, approfondendo il vuoto e facendo il vuoto attorno a se stessi? Perché altri, tanti altri, ben sapendo di tradire il mondo e la verità del lavoro, non hanno che una preoccupazione: quella di ingannare se stessi immaginandosi di servire ancora, da dove sono, il mondo nel quale cercano una sicurezza, un rifugio, - e adesso essi non tradiscono più soltanto un vero lavoro, tradiscono l'errore della loro inattività con una cattiva coscienza che spengono con gli onori, i servigi, e l'impressione di compiere purtuttavia una missione, di essere i guardiani della cultura e gli oracoli del popolo. E forse altri trascurano persino di costruire la tana, nel timore che questo riparo, proteggendoli, protegga in essi ciò che occorrerebbe loro perdere e assicurati troppo la loro presenza, e di conseguenza allontanarsi l'avvicinarsi del punto d'incertezza a cui tendono, « la lotta decisiva » con l'indecisione. Di questi, non si sente più parlare, essi non lasciano diario di bordo, non hanno nome, anonimi nella folla anonima, perché non si distinguono, perché sono entrati nell'indistinto.

Perché questo? Perché questo cammino? Perché questo movimento senza speranza verso ciò che è senza importanza?

Lo sguardo d'Orfeo

Quando Orfeo scende verso Euridice, l'arte è la potenza per cui si apre la notte. Per la forza dell'arte, la notte l'accoglie diventando l'intimità accogliente, l'intesa e l'accordo della « prima notte ». Ma Orfeo è disceso verso Euridice: Euridice è, per lui, l'estremo che l'arte possa raggiungere; costituisce, sotto un nome che la dissimula e sotto un velo che la copre, il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere. È l'istante in cui l'essenza della notte si avvicina come l'*altra* notte.

L'opera di Orfeo non consiste tuttavia nell'assicurare l'avvicinamento a questo « punto » scendendo verso la profondità. La sua *opera* è di riportarlo al giorno e di dargli, nel giorno, forma, figura e realtà. Orfeo può tutto, fuorché guardare in faccia questo « punto », fuorché guardare il centro della notte nella notte. Può scendere verso di esso, può, con potere ancora più forte, attirarlo a sé, e, con sé, attirarlo verso l'alto, ma distogliendosi. Volgere il capo è il solo modo di avvicinarvisi: ecco il significato della dissimulazione che si rivela nella notte. Ma Orfeo, nella sua migrazione, dimentica l'opera che deve compiere, e la dimentica necessariamente, perché l'esigenza ultima del suo movimento non è di dare vita a un'opera ma nel fatto che qualcuno stia dinanzi a questo « punto », ne colga l'essenza, dove essa appare, dove è essenziale ed è essenzialmente apparenza: dentro la notte.

Il mito greco dice: si può produrre un'opera solo se l'esperienza smisurata della profondità — esperienza che i Greci riconoscono necessaria all'opera, e in cui l'opera è a prova della sua dismisura — non è perseguita per se stessa. La profondità non si consegna apertamente, e si rivela soltanto dissimulandosi nell'opera. Asserzione fondamentale e inesorabile. Ma il mito dimostra ugualmente che il destino di Orfeo è anche di non sottomettersi a questa legge ultima; e, certamente, volgendosi verso Euridice, Orfeo distrugge l'opera, l'opera immediatamente si disfa, ed Euridice ritorna nell'ombra; l'essenza della notte, sotto il suo sguardo, si rivela come l'inessenziale. Così egli tradisce l'opera, Euridice e la notte. Ma il non volgersi verso Euridice, significherebbe ugual-

mente tradire, essere infedele alla forza senza misura e senza prudenza del suo impulso che non vuole Euridice nella sua verità diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna, nella sua lontananza, col corpo chiuso e il viso suggellato; la vuole vedere non quando è visibile, ma quando è invisibile, non come l'intimità di una vita familiare, ma come l'estraneità di ciò che esclude ogni intimità, non farla vivere, ma avere vivente in essa la pienezza della sua morte.

È venuto agli Inferi per cercare solo questo. Tutta la gloria della sua opera, tutta la potenza della sua arte e il desiderio stesso di una vita felice alla bella luce del giorno vengono sacrificati per questo unico scopo: guardare nella notte ciò che dissimula la notte, cioè l'altra notte, la dissimulazione che appare.

È un movimento infinitamente problematico, questo, che il giorno condanna come una follia senza giustificazione o come l'espiazione della dismisura. Per il giorno, la discesa agli Inferi, il movimento verso la vana profondità, è già dismisura. È inevitabile che Orfeo violi la legge che gli vieta di « voltarsi », perché egli l'ha già violata fin dai suoi primi passi verso le ombre. Questa osservazione ci fa presagire che, in realtà, Orfeo non ha mai smesso di essere rivolto verso Euridice: egli l'ha vista invisibile, l'ha toccata intatta, nella sua assenza d'ombra, nella presenza velata che non dissimulava la sua assenza, che era presenza della sua assenza infinita. Se egli non l'avesse guardata, non l'avrebbe attratta, e senza dubbio ella non è là, ma nello sguardo egli stesso è assente, non è meno morto di lei, non morto della morte terrena e tranquilla che è riposo e silenzio e fine, ma di quell'altra morte che è morte senza fine, prova dell'assenza di fine.

Il giorno, giudicando l'impresa di Orfeo, gli rimprovera anche di aver dato prova di impazienza. L'errore di Orfeo sembra allora essere nel desiderio che lo porta a vedere e a possedere Euridice, mentre il suo solo destino è di cantarla. Orfeo è se stesso solo nel canto e non può avere rapporto con Euridice che nell'inno; ha vita e verità solo tramite il poema ed Euridice rappresenta solo questa dipendenza magica che fuori del canto fa di lui un'ombra, e lo rende libero e vivo e sovrano solo nello spazio della misura orfica. Sì, è vero: solo col canto, Orfeo ha potere su Euridice, ma, anche nel canto, Euridice è già perduta e Orfeo stesso è l'Orfeo disperso, l'« infinitamente morto », reso tale fin d'ora dalla forza del canto. Perde Euridice perché la desidera oltre i limiti misurati del canto, e si perde lui stesso; ma il desiderio, Euridice perduta ed Orfeo disperso sono necessari al canto, come è necessaria all'opera la prova dell'eterna inoperosità.

Orfeo è colpevole d'impazienza. Il suo errore è di volere esaurire l'in-

finito, di mettere un termine all'interminabile, di non sostenere all'infinito il movimento stesso del suo errore. L'impazienza è lo sbaglio di chi vuole sottrarsi all'assenza di tempo, la pazienza è l'astuzia che cerca di dominare questa assenza di tempo facendone un altro tempo, altrimenti misurato. Ma la vera pazienza non esclude l'impazienza, essa ne è l'intimità, l'impazienza sofferta e tollerata senza fine. L'impazienza di Orfeo è dunque anche un giusto movimento: in essa comincia ciò che sta per diventare la sua passione, la sua più alta pazienza, il soggiorno infinito nella morte.

L'ispirazione.

Se il mondo giudica Orfeo, l'opera non lo giudica, non chiarisce i suoi errori. L'opera non dice niente. E tutto avviene come se, disobbedendo alla legge, guardando Euridice, Orfeo non avesse fatto altro che obbedire all'esigenza profonda dell'opera, come se, con questo impulso ispirato, avesse davvero rapito agli Inferi l'ombra oscura e l'avesse, a sua insaputa, riportata verso il grande giorno dell'opera.

Guardare Euridice, senza preoccuparsi del canto, nell'impazienza e nell'imprudenza del desiderio che dimentica la legge, tutto questo è *l'ispirazione*. L'ispirazione trasformerebbe dunque la bellezza della notte nell'irrealtà del vuoto, farebbe di Euridice un'ombra e di Orfeo l'infinitamente morto?

L'ispirazione sarebbe dunque questo momento problematico in cui l'essenza della notte diviene l'inessenziale, e l'intimità accogliente della prima notte diviene la trappola ingannatrice dell'altra notte? È proprio così. Della ispirazione possiamo presagire soltanto lo scacco e riconoscere la violenza smarrita. Ma se l'ispirazione dice la sconfitta di Orfeo ed Euridice perduta due volte, se dice l'insignificanza e il vuoto della notte, l'ispirazione verso questa sconfitta e verso questa mancanza di significato volge e forza Orfeo con un impulso irresistibile, come se rinunciare a fallire fosse molto più grave che rinunciare a riuscire, come se ciò che noi chiamiamo l'insignificante, l'inessenziale, l'errore, potesse, a chi ne accetta il rischio e vi si abbandona senza riserve, rivelarsi come la fonte di ogni autenticità.

Per quello sguardo ispirato e proibito Orfeo è destinato a perdere tutto, e non soltanto se stesso, non soltanto la serietà del giorno, ma l'essenza della notte: questo è certo. L'ispirazione dice la rovina di Orfeo e la certezza della sua rovina, ed essa non promette, in cambio, la riuscita dell'opera; più di quanto non affermi nell'opera il trionfo ideale di Orfeo né la sopravvivenza di Euridice. L'opera, per effetto dell'ispirazione,

non è meno compromessa di quanto Orfeo non sia minacciato. Essa raggiunge, in questo istante, il suo punto di estrema incertezza. Ecco perché essa resiste così spesso e con tanta forza a ciò che l'ispira. Ecco perché, anche, essa si difende dicendo ad Orfeo: Tu mi conserverai solo se non *la* guarderai. Ma questo gesto proibito è proprio ciò che Orfeo deve compiere per portare l'opera al di là di ciò che la garantisce, e può compiere ciò solo dimenticando l'opera, nel trasporto di un desiderio che gli viene dalla notte e che è legato alla notte come alla propria origine. In questo sguardo, l'opera è perduta. È il solo momento in cui essa si perde completamente, in cui qualcosa di più importante dell'opera, di più sostituito d'importanza che l'opera, si annuncia e si afferma. L'opera è tutto per Orfeo, eccetto quello sguardo desiderato in cui essa si perde; cosicché essa può appunto superarsi soltanto in quello sguardo, per unirsi alla sua origine e consacrarsi nell'impossibilità.

Lo sguardo di Orfeo è l'ultimo dono di Orfeo all'opera, in cui la rifiuta, in cui la sacrifica portandosi, con lo smisurato impulso del desiderio, verso l'origine, e in cui si porta, a sua insaputa, ancora verso l'opera, verso l'origine dell'opera.

Tutto sprofonda allora, per Orfeo, nella certezza della sconfitta, dove non resta, in cambio, che l'incertezza dell'opera, poiché l'opera esiste forse mai? Anche davanti al capolavoro più certo, in cui brillano lo splendore e la decisione del principio, ci accade d'essere anche di fronte a ciò che si spegne, opera che è ridiventata improvvisamente invisibile, che non è più là, che non è mai stata là. Questa eclissi improvvisa è come il ricordo lontano dello sguardo di Orfeo, il ritorno nostalgico all'incertezza dell'origine.

Il dono e il sacrificio.

Se occorresse insistere su ciò che dell'ispirazione un tale momento sembra annunciare, bisognerebbe dire: lega l'ispirazione al *desiderio*.

Esso introduce, nel pensiero dell'opera, la *noncuranza*, nella quale l'opera è sacrificata: l'ultima legge dell'opera è infranta, l'opera è tradita in favore di Euridice, dell'ombra. La noncuranza è il sacrificio, un sacrificio che può essere solo incurante, futile, che è forse l'errore, che si espia immediatamente come l'errore, ma che ha per sostanza la leggerezza, l'indifferenza e l'innocenza: sacrificio senza cerimonia, in cui perfino il sacro (la notte nella sua profondità inavvicinabile), è reso all'inessenziale, che non è il profano ma è al di qua delle categorie, dallo sguardo noncurante che non è neppure sacrilego, non ha la pesantezza né la gravità di un atto di profanazione.

La notte essenziale che segue Orfeo — prima dello sguardo noncurante —, la notte sacra che egli tiene nel fascino del canto, che è allora mantenuta nei limiti e nello spazio misurato del canto, è, certamente, più ricca, più angusta, della futilità vuota che essa diventa dopo lo sguardo. La notte sacra racchiude Euridice, e, nel canto, ciò che supera il canto. Ma essa pure viene racchiusa; è legata, è colei che segue, il sacro dominato dalla forza dei riti, parola che significa ordine, rettitudine, il diritto, la via del Tao e l'asse del Dharma. Lo sguardo di Orfeo la scioglie, rompe i limiti, spezza la legge che conteneva e tratteneva l'essenza. Lo sguardo di Orfeo è, così, il momento estremo della libertà, il momento in cui si rende libero da se stesso, è, avvenimento più importante, libera l'opera dalla sua preoccupazione, libera il sacro contenuto nell'opera, dà il sacro a se stesso, alla libertà della sua essenza, alla sua essenza che è libertà (l'ispirazione è, per questo, il dono per eccellenza). Tutto è in gioco dunque nella determinazione di guardare; in questa decisione l'origine è avvicinata dalla forza dello sguardo che libera l'essenza della notte, toglie la preoccupazione, interrompe l'incessante scoprendolo: momento del desiderio, della noncuranza e dell'autorità.

L'ispirazione, con lo sguardo di Orfeo, è legata al *desiderio*. Il desiderio è legato alla *noncuranza* attraverso l'*impazienza*. Chi non è impaziente non arriverà mai alla noncuranza, all'istante in cui la preoccupazione si unisce alla propria trasparenza; ma chi si limita all'impazienza non sarà mai capace dello sguardo incurante, vacuo, di Orfeo. Ecco perché l'impazienza deve essere il centro della profonda pazienza, il bagliore puro che l'attesa infinita, il silenzio, la riserva della pazienza fanno scaturire dal proprio seno, non soltanto come la scintilla che l'estrema tensione accende, ma come il punto luminoso che è sfuggito a questa attesa, la felice casualità della noncuranza.

Il salto.

Scrivere, incomincia con lo sguardo di Orfeo. Questo sguardo è l'impulso del desiderio che spezza il destino e la preoccupazione del canto, e, in questa determinazione ispirata e incurante, esso raggiunge l'origine, consacra il canto. Ma, per arrivare a questo istante, Orfeo ha avuto bisogno della potenza dell'arte. Ciò significa: si scrive solo se si raggiunge l'istante verso il quale, tuttavia, ci si può portare solo nello spazio aperto dall'impulso di scrivere. Per scrivere, bisogna già scrivere. In questa contrapposizione devono essere posti anche l'essenza della scrittura, la difficoltà dell'esperienza e il salto dell'ispirazione.

L'ispirazione, la mancanza d'ispirazione

La forma o il movimento dell'ispirazione è il salto, che non solamente fa dell'ispirazione qualche cosa che non può giustificarsi, ma si ritrova nel suo principale carattere: in quella ispirazione che, allo stesso tempo e dallo stesso punto di vista, è mancanza d'ispirazione, forza creatrice e aridità intimamente confuse. Hölderlin, quando sente il tempo poetico come il tempo dell'angoscia sperimenta la condizione in cui gli dèi vengono meno, ma la mancanza di Dio ci aiuta, *Gottes Fehl hilft*. Mallarmé che è stato tormentato dall'aridità e che vi si è rinchiuso con una decisione eroica, ha anche riconosciuto che questa privazione non esprimeva una semplice manchevolezza personale, non significava essere privati dell'opera, ma annunciava l'incontro con l'opera, l'intimità minacciosa di questo incontro.

La scrittura automatica.

Ai nostri giorni e sotto una forma che i malintesi e le facili interpretazioni hanno impoverito e insieme preservato, il surrealismo ha ritrovato questo aspetto essenziale dell'ispirazione. André Breton ha continuato a sostenerlo, affermando, con perseveranza, il valore della scrittura automatica. Quale era l'apporto di questa scoperta? Apparentemente il contrario di ciò che significava: un metodo facile, uno strumento sempre disponibile e sempre efficace, la poesia resa prossima a tutti e divenuta presenza felice dell'immediato. Chiunque era immediatamente e perfettamente poeta. Inoltre, il poema, uguale e assoluto, passava di essere in essere e si scriveva in ciascuno senza nessuno.

Tale era l'apparenza, ed era un bel mito che vale la pena d'interrogare. Ma in realtà, se veniva proposto il mezzo più facile, dietro questa facilità si dissimulava un'estrema esigenza: dietro quella certezza, quel dono offerto a tutti è svelato in ognuno, senza ricorso né al talento né alla cultura, si nascondeva l'incertezza dell'inaccessibile, l'esperienza infi-

nita di ciò che non può nemmeno essere cercato, la prova di ciò che non si può provare, di una ricerca che non è tale e di una presenza che non è mai data. Niente di più affine alla poesia, si direbbe, che la scrittura automatica, in quanto essa ci volge verso l'immediato. Ma l'immediato non è vicino, non è vicino a ciò che ci è vicino, esso ci scuote, è, come ha detto Hölderlin, la forza terribile dello sconvolgimento.

Ultimamente, Breton ha insistito sul carattere difficile di una tale spontaneità: « In questa occasione, non mi astengo dal fare giustizia dell'accusa di pigrizia che viene mossa periodicamente contro colui che si dà o si è dato, con più o meno perseveranza, alla scrittura o a qualsiasi altra forma di attività automatica. Perché questa scrittura sia veramente automatica, occorre che in effetti la scrittura sia riuscita a porsi in condizioni di distacco sia rispetto alle sollecitazioni del mondo esteriore sia rispetto alle preoccupazioni individuali di ordine utilitario, sentimentale, ecc... Ancora oggi, mi sembra incomparabilmente più semplice, meno disagiata, adempiere alle esigenze del pensiero riflesso, piuttosto che mettere in stato di disponibilità totale questo pensiero in modo da prestare attenzione solo a ciò che dice la bocca d'ombra »¹.

È naturale che quello che emerge a prima vista in questo incontro fra la poesia e la scrittura irriflessa sia stato l'intento di sfuggire a certi condizionamenti: la ragione ci sorveglia, lo spirito critico ci trattiene, parliamo secondo le convenienze e le convenzioni. La scrittura automatica ci rivela un modo di scrivere che si scosta da queste potenze, è nel giorno ma come fuori del giorno, in modo notturno, libera dal quotidiano e dal suo sguardo irritante. Di conseguenza, nella storia del surrealismo, le libertà della scrittura sono legate alle « esperienze del sonno », ne sono come una forma più calma e meno arrischiata. Ciascuno degli amici di Breton cercava ingenuamente la notte in un sonno premeditato, ognuno sfuggiva dal proprio io abituale e si credeva più libero, arbitro di uno spazio più vasto. Ciò dette luogo a disordini ai quali fu necessario mettere fine per « considerazioni d'igiene mentale elementare ». Si potrebbe dire che la prudenza non aveva qui ragione d'essere. Ma l'imprudenza non conduceva molto lontano, per esempio portò Desnos non a perdersi, a sviarsi, ma, dice Breton, « a voler concentrare l'attenzione soltanto su se stesso ».

La scrittura automatica tendeva ad eliminare i condizionamenti, a sospendere i termini intermedi, a respingere ogni mediazione; metteva in contatto la mano che scrive con qualche cosa di originale, faceva di questa mano attiva una sovrana passività, non più una « mano da penna »,

¹ *Entretiens*, 1913-52.

uno strumento, un attrezzo, ma una potenza indipendente, sulla quale nessuno aveva più diritti, che non apparteneva a nessuno, che non poteva e non sapeva fare più niente altro che scrivere; una mano morta analoga a quella mano di gloria di cui parla la magia (la quale aveva appunto il torto di volersene servire).

Questa mano sembra mettere a nostra disposizione la profondità del linguaggio, ma, in realtà, in questo linguaggio, non disponiamo di niente; come pure non disponiamo di questa mano che ci è estranea come se ci avesse abbandonati o ci attirasse nell'area stessa dell'abbandono, dove manca ogni risorsa, ogni punto d'appoggio, ogni presa, ogni riposo.

È soprattutto a questo che ci richiama la scrittura automatica: il linguaggio di cui essa ci garantisce l'approccio non è un potere, non è facoltà di dire. In esso, non posso niente e « io » non parlo mai.

Eppure, non ci garantisce ugualmente una felice libertà di dire tutto? Non pone forse l'artista come al centro di tutto, sottraendolo al giudizio delle altre potenze, estetica, morale o legale? L'artista sembra allora irresponsabile di una passione illimitata che lo apre a tutto e gli svela tutto. Ogni luogo è la sua patria, ogni cosa lo riguarda ed egli ha diritto di sguardo su tutto. È un'esperienza affascinante e sconvolgente.

Il diritto di non scegliere è un privilegio, ma è un privilegio estenuante. Il diritto di non scegliere è anche il rifiuto di scegliere, il dovere di non acconsentire ad alcuna scelta, la necessità di sottrarsi alla scelta propostaci dall'ordine naturale del mondo che è quello in cui viviamo (o che ci è proposta da ogni ordine espresso da una legge, trascendente o immanente). Per giunta, non si tratta di rifiutare di scegliere per una sorta di decisione morale, per una disciplina ascetica invertita, ma di raggiungere l'istante in cui non è più possibile scegliere, di portarsi nel punto in cui dire significa dire tutto, e dove il poeta diviene colui che non può sottrarsi a niente, non si distoglie da niente, è consegnato, senza riparo, alla stranezza e alla dismisura dell'essere.

La scrittura automatica in cui generalmente ci si è accontentati di scorgere l'invenzione di un divertimento particolare, non fa dunque altro che dare forma all'esigenza poetica iniziale, a quella cioè per la quale abbiamo visto Rilke infinitamente tormentato, a quella inoltre che Hugo von Hofmannsthal, che cerca di restituire alla poesia le chiavi del suo regno, è portato ad esprimere, quando, nel suo saggio del 1907 *Il poeta e il nostro tempo*, dice di colui che è ispirato: « Egli è là, cambia silenziosamente posto, è solo occhi e orecchi, e prende colore solo dalle cose su cui si posa. È lo spettatore, no, è il compagno nascosto, il fratello taciturno di ogni cosa, e il cambiamento dei suoi colori è per lui un intimo tormento, perché soffre di ogni cosa, e ne gioisce al tempo stesso che ne

soffre. Questa facoltà di doloroso godimento è tutto il contenuto della sua vita. Soffre di sentire tanto le cose, soffre di ciascuna e di tutte insieme, soffre di ciò che esse hanno di singolare e della coerenza che le unisce, soffre di ciò che in esse è elevato, privo di valore, sublime, volgare, soffre dei loro stati e dei loro pensieri... Non può trascurare niente. Non gli è permesso di chiudere gli occhi su alcun essere, o alcuna cosa, alcun fantasma o incubo nato da cervello umano. È come se i suoi occhi non avessero palpebre. Non ha il diritto di scacciare nessuno dei pensieri che lo incalzano sostenendo che appartengono ad un altro ordine, perché nell'ordine che gli è proprio, ogni cosa deve trovare il suo posto. In esso tutto deve e tutto vuole incontrarsi... Questa è l'unica legge alla quale è sottomesso: a nessuna cosa interdire l'accesso della propria anima »¹. E Hofmannsthal si riferisce a quel tratto dell'ispirazione che cerchiamo di chiarire, che non è, in colui a cui manca, una mancanza, ma, in questa mancanza, esprime anche la profondità, la profusione e il mistero della presenza: « ... Non è che il poeta pensi continuamente a tutte le cose del mondo, esse pensano a lui. Esse sono in lui, lo dominano. Anche le sue ore aride, le sue depressioni, i suoi momenti di sgomento sono condizioni impersonali, corrispondono agli sbalzi del sismografo, e uno sguardo che fosse abbastanza profondo potrebbe leggervi segreti ancora più misteriosi che non nelle poesie stesse ».

Il carattere inesauribile del mormorio.

Quando si dice al poeta, come André Breton ha detto splendidamente (nel primo *Manifesto*): « Continuate quanto vi piacerà. Confidate nel carattere inesauribile del mormorio », sembra che, in questo modo, ci sia soltanto resa sensibile la ricchezza infinita dell'ispirazione poetica. Il primo carattere dell'ispirazione è di essere inesauribile, poiché essa è l'approssimazione all'ininterrotto. Chi è ispirato, chi crede di esserlo, ha il senso che parlerà e scriverà senza fine. Rilke nota che quando scriveva *Il Libro d'ore*, ebbe l'impressione che non avrebbe più potuto smettere di scrivere. E Van Gogh dice che non può più smettere di lavorare. Sì, è una cosa senza fine, che parla, non smette di parlare, è linguaggio senza

¹ In una lettera, Keats si esprime quasi nella stessa maniera: « Per quanto riguarda il carattere poetico, io penso a quella specie di uomini alla quale appartengo; che non ha io, che è ogni cosa e non è niente. Non ha carattere... si compiace tanto del lato oscuro delle cose quanto del loro lato brillante. E il poeta è, dopo tutto, ciò che vi è di meno poetico, perché non ha identità. Si riempie continuamente di altri corpi (sole, luna, mare) che non il suo. Gli uomini, le donne, che sono creature d'impulso, sono poetici, hanno un attributo immutabile. Il poeta non ha attributo, non ha identità. Di tutte le creature di Dio egli è la meno poetica ». E Keats aggiunge: « Se dunque il poeta non ha io, e se io sono poeta, perché stupirsi che io dica che non scriverò più? »

silenzio, perché il silenzio parla in esso. La scrittura automatica è l'affermazione di questo linguaggio senza silenzio, di questo infinito mormorio aperto presso di noi, sotto la nostra parola comune e che sembra come una fonte inestinguibile. A chi scrive essa dice: Ti do la chiave di tutte le parole. Promessa meravigliosa, promessa che ognuno si affretta ad interpretare come se fosse detto: Avrai tutte le parole. Ma è ancora più di quanto gli viene promesso: non soltanto il tutto della parola, ma la parola come origine, lo sgorgare puro dell'origine, dove parlare precede non questa o quella parola, ma la possibilità della parola, dove parlare precede sempre se stesso.

Non appare subito evidente (e in ciò consiste l'ambiguità di questo movimento) come il punto verso il quale l'ispirazione o la scrittura automatica ci volgono, questa parola tutta raccolta alla quale abbiamo accesso, che si apre un accesso attraverso noi, annullandoci e cambiandoci in nessuno, sia parola con la quale niente può essere detto. Sembra, al contrario, che se si mantiene il contatto con essa, tutto potrà essere detto e tutto ciò che sarà detto apparterrà alla purezza dell'origine. Sembra che sia possibile essere contemporaneamente colui che dispone di parole quotidiane (con più o meno talento e risorse) e colui che attinge quel momento del linguaggio in cui esso non è disponibile, in cui ciò che si avvicina è la parola neutra, indistinta, costituente l'essere della parola, la parola inoperosa di cui non si può fare niente. E poiché lo scrittore crede di continuare a essere l'uno e l'altro (l'uomo che dispone delle parole e quel luogo in cui l'indisponibile costituito dal linguaggio sfugge ad ogni divisione, è puro indeterminato) gli nasce l'illusione di poter disporre dell'indisponibile, e, in questa parola originale, dire tutto e dare voce e parola a tutto.

Ma è un'illusione? Se lo è, essa non si impone come un miraggio che dispensi all'artista una visione facile, ma come una tentazione che l'attira fuori dalle strade battute e lo trascina verso la più difficile e più lontana. L'ispirazione appare allora a poco a poco nel suo vero aspetto: essa è potente, a condizione che chi l'accoglie sia diventato molto debole. Non ha bisogno delle risorse del mondo, né del talento personale, ma bisogna anche aver rinunciato a queste risorse, non avere più appoggio nel mondo ed essere liberi da se stessi. Essa è, si dice, magica, agisce istantaneamente, senza i lunghi percorsi del tempo, e senza intermediario. Ciò significa: bisogna perdere il tempo, perdere il diritto ad agire e il potere di fare.

Quanto più l'ispirazione è pura tanto più chi entra nello spazio in cui essa lo attira, in cui sente il richiamo più vicino all'origine, è inerme, come se la ricchezza alla quale è vicino, questa sovrabbondanza della fon-

te, fosse anche l'estrema povertà, fosse soprattutto la sovrabbondanza del rifiuto, facesse di lui colui che non produce, che va errando in balia di una inoperosità infinita. Il senso comune ha dunque torto a credere che lo stato di aridità al quale sono esposti gli artisti più ispirati significhi che l'ispirazione (la grazia che è data e tolta) venga loro improvvisamente a mancare. Bisogna piuttosto dire che c'è un punto in cui l'ispirazione e la mancanza di ispirazione si confondono, un punto estremo in cui l'ispirazione, questo movimento estraneo ai compiti, alle forme acquisite e alle parole verificate, prende il nome di aridità, diviene quell'assenza di potere, quell'impossibilità che l'artista interroga invano, che è uno stato notturno, meraviglioso e disperato insieme, in cui vive, alla ricerca di una parola errante, chi non ha saputo resistere alla forza troppo pura dell'ispirazione.

Lord Chandos.

Nella *Lettera di Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal ha descritto lo stato di indecisione e di stasi in cui l'ispirazione ha lo stesso volto della sterilità, è l'incantesimo che fossilizza le parole e allontana i pensieri. Lord Chandos tenta di spiegare a Francis Bacon perché ha rinunciato ad ogni preoccupazione letteraria. Il fatto è che, egli dice, « ho perso completamente la facoltà di trattare in modo ordinato, col pensiero o con la parola, un qualsiasi argomento ». Davanti alle parole, sia le più semplici che le più elevate, egli prova un disagio, non un semplice dubbio sul loro valore o una esitazione sulla loro legittimità, ma l'impressione di una realtà che si sgretola, di una cosa che imputridisce e finisce in polvere. Non è che gli manchino le parole, ma queste subiscono una metamorfosi sotto i suoi occhi, cessano d'essere dei segni per diventare degli sguardi, una luce vuota, attraente ed affascinante, non più parole ma l'essere delle parole, quella passività intrinseca con la quale la scrittura automatica vorrebbe metterci in contatto. « Le parole isolate vagavano attorno a me; si congelavano e divenivano degli occhi che si fissavano su di me, e sui quali a mia volta ero costretto a fissare i miei, dei vortici che davano la vertigine quando lo sguardo vi si immergeva, che turbinavano senza posa e al di là dei quali era il vuoto ». Nello stesso tempo, Lord Chandos descrive un altro aspetto di questa trasformazione: le parole sono perdute, gli oggetti sono fuori uso, ma, dietro questo mancamento, si forma un nuovo contatto con l'intimità delle cose, un presentimento di rapporti sconosciuti, di un altro linguaggio, capace di rispondere all'accettazione infinita che il poeta è quando egli diviene rifiuto di

scegliere, capace anche di includere il silenzio che è in fondo alle cose. Hofmannsthal dà a questa esperienza la forma un po' molle della sua malinconia armoniosa, ma trova almeno questa immagine impressionante per rendere percepibile l'esigenza alla quale nessun artista può sottrarsi, e che impone, a lui irresponsabile, la responsabilità di ciò che non può fare e lo rende colpevole di ciò che egli non può dire e che non può essere detto: « Ho sentito in quel momento, con una certezza che finiva per essere dolorosa, che né l'anno prossimo, né quello dopo ancora, né mai in vita mia, avrei scritto un libro, sia in latino o in inglese, e questo per una ragione bizzarra è penosa... Voglio dire che la lingua nella quale forse potrei non soltanto scrivere ma pensare, non è né il latino né l'inglese, né l'italiano, né lo spagnolo, ma una lingua di cui non conosco neanche una parola, una lingua parlata dalle cose mute e con la quale io dovrei forse, un giorno, giustificarmi dal fondo della mia tomba, davanti a un giudice sconosciuto ».

Max Brod riferisce che Kafka ha letto *La lettera di Lord Chandos* come un testo che gli era congeniale, e non si può mettere in dubbio che, quando scriveva, egli si sia sentito giudicato, dal fondo del suo linguaggio, per quella lingua sconosciuta di cui non aveva padronanza ma di cui era responsabile, e che, fra tormenti e accuse smisurate, lo allontanava sempre più dal diritto di scrivere, da quel talento gaio e un po' prezioso che era all'inizio il suo, per condannarlo a una parola di cui gli era rifiutata la comprensione e imposta la giustificazione. Noi siamo attratti, per un impulso troppo forte, in uno spazio in cui la verità viene meno, in cui i limiti sono spariti, in cui siamo consegnati alla dismisura; tuttavia è qui che ci viene imposto di serbare un giusto modo di procedere, di non perdere la misura e di cercare una parola vera andando in fondo all'errore.

Impulso contro il quale bisogna difendersi, se si vuole ugualmente costruire un'opera, come se non si potesse sfuggire alla sterilità che sfugge all'onnipotenza dell'ispirazione, come se non si potesse scrivere — e bisogna farlo — se non resistendo al bisogno puro di scrivere, evitando la vicinanza a ciò che si scrive, questa parola senza fine né inizio che possiamo esprimere soltanto imponendole silenzio. Tale è il tormento magico connesso al richiamo dell'ispirazione; e non possiamo evitare di tradirlo, non perché i libri siano solo una eco degradata di una parola sublime, ma perché essi non si scrivono se non facendo tacere ciò che li ispira, venendo meno al movimento che essi pretendono di richiamare, e cioè interrompendo « il mormorio ».

Chi vuole scrivere e produrre deve per forza e di continuo sopire in sé questa esaltazione. La padronanza presuppone quel sonno col quale chi crea un'opera placa e elude la potenza che lo trascina. Egli è creatore

e capace, di quella capacità che lascia la propria traccia nel mondo, solo in quanto mette, fra la sua attività e il centro da cui irradia la parola originaria, l'intervallo, lo spessore di un sonno: la sua lucidità è fatta di questo sonno. Ci si ingannerebbe dunque sulle esperienze surrealiste, e queste ci ingannerebbero sul luogo in cui è posta l'ispirazione, se ci invitassero a considerare l'ispirazione come un avvenimento della stessa natura del sonno, mentre in un certo senso si dorme proprio per distogliersene. Kafka, a più riprese, dice a Gustav Janouch: « Se non vi fossero queste terribili notti d'insonnia, in generale non scriverei ». Dobbiamo interpretare queste parole in senso profondo: l'ispirazione, questa parola errante che non può avere una fine, è *la lunga notte dell'insonnia*, ed è per difendersene, allontanandosene, che lo scrittore giunge a scrivere veramente, attività che lo restituisce al mondo in cui può dormire. E per questa ragione, anche, che il surrealismo, affidandosi al sogno, non fa affidamento nel sonno. Nel rapporto, se rapporto vi è, fra « ispirazione » e sogno, quest'ultimo è un'allusione ad un rifiuto di dormire nel sonno, all'impossibilità di dormire che diviene il sonno nel sogno. Gli adepti delle prime ipnosi surrealiste credevano di abbandonarsi al sonno. Ma l'ipnosi non consiste nell'addormentare, ma nell'impedire di dormire, nel mantenere, entro la notte accumulata, una luce passiva, obbediente, come il punto, incapace di spegnersi, della lucidità paralizzata, con la quale la potenza che affascina è entrata in contatto e che essa tocca in quel luogo isolato dove tutto diviene immagine. L'ispirazione ci sospinge dolcemente o impetuosamente fuori dal mondo, e, qui, non vi è più sonno, come non vi è riposo. Forse è quello che si deve chiamare notte; ma proprio la notte, l'essenza della notte, non ci lascia dormire. In essa non si trova rifugio nel sonno. Il sonno è una via d'uscita per la quale noi non cerchiamo di sfuggire al giorno ma alla notte, che è senza via d'uscita.

L'opera, cammino verso l'ispirazione.

I fallimenti della scrittura automatica non scoraggiano André Breton in quanto essi non diminuiscono in nulla, ai suoi occhi, l'esigenza che essa rappresenti. E se egli ha continuato a sperare in una sua riuscita assoluta ed anche a chiederle un suo modo di arrivare a purificarsi, questa speranza è analoga a quella che protegge l'artista quando, volendo fare opera, ma non volendo tradire ciò che lo ispira, tenta di conciliare l'inconciliabile e di trovare l'opera, là dove gli tocca esporsi all'inoperosità essenziale. Esperienza tormentata, che può essere perseguita solo sotto

il velo dello « scacco »; e tuttavia, se l'esperienza è l'impulso infinitamente arrischiato che non può riuscire, ciò che ne deriva lo chiamiamo riuscita, questo tormento lo chiamiamo felicità, e questa arida povertà diviene la pienezza dell'ispirazione: questa disperazione laboriosa e infaticabile costituisce la *chance* o la grazia di un dono senza lavoro. Ciò che l'artista incontra nell'esperienza, ce lo dice uno di loro: « I miei quadri sono senza valore », « Io, come pittore, non significherò mai niente d'importante, lo sento assolutamente ». Ecco la verità dell'esperienza: bisogna perseverare nello spazio di questo *senza valore*, conservare la preoccupazione del compimento e il diritto alla perfezione, sopportando l'angoscia di uno scacco irrimediabile. Solo che, per noi, questo scacco si chiama Van Gogh, e l'angoscia diviene il fiammeggiare, l'essenza stessa del colore.

Su questa esperienza, l'essenziale da dire è questo: per lungo tempo, le opere sono passate attraverso di essa, ma ignorandola o dandole un nome che la dissimulava, quando l'arte voleva rendere gli dei presenti o rappresentare gli uomini. Oggi non è più così. L'opera non è più innocente, sa da dove viene. O, almeno, ricercare da dove viene, e in questa ricerca avvicinarsi sempre più all'origine, e in questo avvicinarsi, tenersi e mantenersi là dove è in giuoco la possibilità, dove il rischio è essenziale, dove incombe lo scacco: è a questo che l'opera spinge l'artista, lontano da essa e dal suo compimento. Questa esperienza è diventata così grave che l'artista la persegue senza posa, e, non potendo fare altro, ma anche in nome dell'essenziale, la espone apertamente, cerca di esprimerla direttamente, o, in altri termini, *fare dell'opera un cammino verso l'ispirazione*, ciò che protegge e preserva la purezza dell'ispirazione, e *non dell'ispirazione un cammino verso l'opera*.

Che questo modo di procedere sia logicamente errato non significa niente; perché proprio la necessità di questo errore, il fatto che esso sia apparentemente senza via d'uscita e che costituisca ugualmente un'esigenza estrema, proprio questo carattere di esigenza senza via d'uscita obbliga l'artista a non allontanarsene e a sostenerne misteriosamente la dismisura.

Ma vi è un'altra difficoltà che lo mette ancora più in torto. Rilke vi allude in una lettera a Clara Rilke: « Ciò vi dimostra chiaramente che ci dobbiamo esporre a prove estreme, ma, anche, si direbbe, non farne parola prima di immergerci nella nostra opera; non dobbiamo diminuirle comunicandole, perché l'irripetibile, ciò che nessun altro comprenderebbe né avrebbe diritto di comprendere, quella specie di smarrimento che ci è peculiare, deve inserirsi nel nostro lavoro, per diventare valido e rivelare la sua legge, disegno originale che soltanto la trasparenza dell'arte rende visibile... Talvolta penso quale follia — e quale errore — avrebbe

commesso Van Gogh se avesse dovuto comunicare ad altri il carattere unico della sua visione, se avesse dovuto considerare con altri i motivi da cui stava per ricavare i suoi quadri... » L'appello a Gauguin nasce dal desiderio di una comunicazione immediata. Gauguin viene. « Appena l'amico tanto desiderato, l'altro se stesso, era là, Van Gogh, dalla disperazione, si tagliava le orecchie ».

Forse, infatti, dal momento in cui l'esperienza rompe l'intimità, cercando di rivelarsi, forse è subito perduta. Forse essa cerca di svelarsi solo per diventare sopportabile, per darsi sollievo e « ridursi ». A questo forse ciascuno risponde con una decisione che gli è propria: uno si taglia l'orecchio, ma non ne fa un quadro; l'altro vaga, per le strade, ed è l'inizio di *Aurélia* che si conclude sotto la neve, in rue de la Vieille-Lanterne. Basta osservare qui che, a questa domanda, anche la scrittura automatica dà una risposta. Essa dice intrepidamente: conta soltanto il momento dell'esperienza, importa solo la traccia anonima, visibile, di una presenza senza riserva. Tutto deve diventare pubblico. Il segreto dev'essere spezzato. L'oscuro deve entrare nel giorno e farsi giorno. Ciò che non può essere detto deve tuttavia farsi sentire: *Quidquid latet apparebit*, ciò che è nascosto, deve apparire, e non nell'ansietà di una coscienza colpevole, ma nella serenità di una bocca felice. — Che cosa, senza rischio e pericolo? Nella facilità di una parola che sfugge, di una libertà incosciente, ignara? Non senza rischi e mai nella calma di una spontaneità indifferente. La scrittura automatica è passiva, e ciò significa anche che essa si pone nell'imprudenza e nella temerità di un impulso di pura passione. Essa è la parola che si fa *desiderio*, che si affida al desiderio per ritornare alla propria sorgente, e ciò che essa afferma instancabilmente, ciò che non può tacere e non può cominciare né finire di esprimere, è ciò a cui fa eco René Char quando dice: « Il poema è l'amore realizzato del desiderio rimasto desiderio »; e André Breton: « Il desiderio, sí, sempre ».

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

1

2

3

Leggere

Leggere: nel taccuino di viaggio dello scrittore non ci si stupisce di trovare confessioni di questo genere: « Sempre questa angoscia al momento di scrivere... », e quando Lomazzo ci parla dello sgomento da cui Leonardo era preso ogni volta che voleva dipingere, è una cosa che comprendiamo, o almeno sentiamo che potremmo comprenderla.

Ma un uomo che ci confidasse: « Sempre ansioso al momento di leggere », a un altro che non potesse leggere salvo che in rari momenti privilegiati, o a quello che sconvolgesse tutta la propria vita, rinunciassero al mondo, al lavoro e alla felicità del mondo, per aprirsi un varco verso una lettura di qualche minuto, senza dubbio lo collocheremmo accanto a quella malata di Pierre Janet che non leggeva volentieri perché, osservava, « un libro che viene letto si sporca ».

Ascoltare della musica rende musicista colui che ha soltanto piacere di ascoltarla, e la stessa cosa avviene guardando un quadro. La musica, la pittura sono mondi in cui penetra colui che ne ha la chiave. Questa chiave sarebbe il « dono », questo dono sarebbe l'incanto e la comprensione di un certo gusto. L'amatore di musica, l'amatore di quadri sono personaggi che portano ostentatamente la loro preferenza come un male delizioso che li isola e di cui sono fieri. Gli altri riconoscono modestamente di non avere orecchio. Bisogna essere dotati per intendere e per vedere. Il dono è uno spazio chiuso — sala di concerto, museo — di cui ci si circonda per fruirne di un piacere clandestino. Quelli che non hanno il dono restano fuori; quelli che l'hanno entrano ed escono a loro piacere. Naturalmente la musica piace solo la domenica; questa divinità non è più esigente dell'altra.

Leggere non richiede neppure dei doni e fa giustizia di qualsiasi ricorso a un privilegio naturale. Nessuno, né autore, né lettore, è dotato; chi si sente dotato, sente soprattutto di non esserlo, si sente infinitamente inerme, privo di quel potere che gli si attribuisce; e, come essere artista significa ignorare che vi è già un'arte, ignorare che vi è già un mondo, così leggere, vedere e capire l'opera d'arte, esige più ignoranza che sape-

re, esige un sapere investito da una immensa ignoranza e un dono che non è dato in partenza ma bisogna ricevere ogni volta, conquistare e perdere nell'oblio di se stessi. Ogni quadro, ogni opera musicale, ci fa dono di questo organo di cui abbiamo bisogno per accoglierlo, ci « dà » l'occhio e l'orecchio che ci occorre per ascoltarla e per vederlo. I non musicisti sono quelli che, per una decisione iniziale, rifiutano questa possibilità di sentire, vi sfuggono come ad una minaccia o ad un intralcio cui si chiudono sospettosamente. André Breton sconfessa la musica perché vuole preservare, in se stesso, il diritto di capire l'essenza discordante del linguaggio, la sua musica non-musicale, e Kafka che non cessa di riconoscersi negato alla musica come nessun altro al mondo, scopre in questo difetto uno dei suoi punti forti: « Sono veramente forte, ho una certa forza, e, per caratterizzarla in maniera breve e poco chiara, essa è il mio essere non-musicale ».

In generale chi non ama la musica non la sopporta, come l'uomo che respinge un quadro di Picasso lo esclude con un odio violento, come se si sentisse sotto una minaccia diretta. Il fatto che non abbia nemmeno guardato il quadro, non depone contro la sua buona fede. Non gli è possibile guardarlo. Non guardarlo non costituisce un torto, è una forma della sua sincerità, la giusta intuizione di quella forza che gli chiude gli occhi. « Mi rifiuto di vedere queste cose ». « Non potrei vivere con queste cose sotto gli occhi ». Queste formule colgono la realtà nascosta dell'opera d'arte, la sua intolleranza assoluta, più e meglio che i consensi sospetti dell'amatore. È ben vero che non si può vivere con un quadro sotto gli occhi

L'opera figurativa ha sull'opera verbale il vantaggio di rendere più evidente il vuoto esclusivo all'interno del quale sembra voler restare lontana dagli sguardi. Il *Baiser* di Rodin si lascia guardare, anzi si compiace di essere guardato, il *Balzac* è senza sguardo, una cosa chiusa e dormiente, immersa in se stessa fino a sparire. Questa separazione decisiva, che costituisce l'elemento della scultura, e che, al centro dello spazio, dispone un altro spazio ribelle, uno spazio riposto, evidente e detratto, forse immutabile, forse senza riposo, questa violenza preservata, di fronte alla quale noi ci sentiamo sempre di troppo, sembra mancare al libro. La statua che viene dissepolta e presentata all'ammirazione non si aspetta niente e non riceve niente, sembra piuttosto strappata al suo luogo. Ma il libro che viene riesumato, il manoscritto che esce dall'orcio per essere offerto in lettura, non nasce forse – per un caso impressionante – di nuovo? Che cos'è un libro che non viene letto? Qualche cosa che non è ancora scritto. Leggere sarebbe dunque non scrivere di nuovo il libro, ma far sì che il libro si scriva o *sia* scritto, – questa volta senza l'intervento

dello scrittore, senza nessuno che lo scriva. Il lettore non si aggiunge al libro ma tende prima di tutto a liberarlo da un qualsiasi autore; e quel senso di rapidità che è nel suo approccio, quell'ombra così vana che passa sulle pagine e le lascia intatte, tutto ciò che dà alla lettura l'apparenza di una cosa superflua, ed anche la poca attenzione, lo scarso interesse, tutta l'infinita leggerezza del lettore afferma la leggerezza nuova del libro, divenuto un libro senza autore, senza la serietà, il lavoro, le gravose angosce, il peso di tutta una vita che vi si è riversata, esperienza a volte terribile, sempre temibile, che il lettore cancella, e, nella sua leggerezza provvidenziale, considera come niente.

Senza saperlo, il lettore è impegnato in una lotta profonda con l'autore: nonostante l'intimità che sussiste oggi fra il libro e lo scrittore, per quanto siano direttamente illustrate, dalle circostanze della diffusione, la figura, la presenza, la storia del suo autore (circostanze che non sono fortuite, ma forse già lievemente anacronistiche), nonostante tutto questo, ogni lettura in cui la considerazione dello scrittore sembra avere una parte così importante, è un confronto diretto che l'annulla per restituire l'opera a se stessa, alla sua anonima presenza, all'affermazione violenta, impersonale, che essa esiste. Il lettore è egli stesso sempre fondamentalmente anonimo, è un lettore qualsiasi, unico, ma trasparente. Non aggiunge il proprio nome al libro (come facevano una volta i nostri padri) e ne cancella piuttosto ogni nome, con la sua presenza senza nome, col suo sguardo modesto, passivo, intercambiabile, insignificante, sotto la debole pressione del quale il libro sembra scritto, a distanza di tutto e di tutti.

La lettura fa del libro ciò che il mare e il vento fanno dell'opera modellata dagli uomini: una pietra più liscia, il frammento caduto dal cielo, senza passato, senza avvenire, sul quale non ci poniamo domande quando lo vediamo. La lettura dà al libro l'esistenza sconnessa che la statua « sembra » ricevere soltanto dallo scalpello; quell'isolamento che la sottrae agli sguardi che la vedono, quell'orgoglioso scarto, quella saggezza di orfano, che dà congedo sia allo scultore sia allo sguardo che vorrebbe ancora scolpirla. Il libro ha in un certo senso bisogno del lettore per diventare statua, bisogno del lettore per affermarsi quale cosa senza autore ed anche senza lettore. Non è in primo luogo una verità più umana, quella che la lettura gli apporta; ma essa non ne fa neanche qualche cosa di inumano, un « oggetto », una pura presenza compatta, il frutto delle profondità che il nostro sole non avrebbe maturato. Essa « fa » soltanto in modo che il libro, l'opera, divenga — diviene — opera al di là dell'uomo che l'ha prodotta, dell'esperienza che vi si è espressa e anche di tutte le risorse artistiche che le tradizioni hanno rese a noi disponibili. La par-

zionalità della lettura, la sua singolarità, chiarisce il senso singolare del verbo « fare » nell'espressione: « essa fa che l'opera divenga opera ». La parola fare non indica qui una attività produttrice: la lettura non fa niente, non aggiunge niente; essa lascia essere ciò che è; è libertà, non libertà che dà l'essere o lo coglie, ma libertà che accoglie, consente, dice sì, non può che dire sì: e, nello spazio aperto da questo sì, permette alla decisione sconvolgente dell'opera di affermarsi, permette l'affermazione che l'opera è — e niente altro.

« *Lazare, veni foras* ».

La lettura che prende l'opera per quello che è, e, in questo modo, la sbarazza d'ogni autore, non consiste nell'introdurre, al posto dell'autore, un lettore, cioè una persona che esiste in tutta la sua forza, che ha una storia, un mestiere, una religione, e che, a partire da ciò, cominci, con l'altra persona che ha scritto il libro, un dialogo. La lettura non è una conversazione, non discute, non interroga. Essa non domanda mai al libro, né, a maggior ragione, all'autore: « Che hai voluto dire esattamente? Quale verità mi apporti dunque? » La vera lettura non mette mai in questione il libro vero; ma essa non è neanche sottomissione al « testo ». Soltanto il libro non letterario si offre come una rete saldamente tessuta di significati determinati, come un insieme di affermazioni reali: prima di essere letto da qualcuno, il libro non letterario è sempre stato già letto da tutti, ed è questa la lettura preliminare che gli assicura una ferma esistenza. Ma il libro che ha origine nell'arte, non ha la sua garanzia nel mondo, e quando viene letto non è ancora mai stato letto, pervenendo alla sua presenza di opera soltanto nello spazio aperto da una lettura unica, che ogni volta è la prima e la sola.

Da ciò deriva la strana libertà di cui la lettura (letteraria) ci dà l'esempio. È libero movimento, non è sottomessa, non trova appoggio su qualcosa che sia già presente. Il libro senza dubbio è là: non soltanto la sua realtà di carta e di stampa, ma anche la sua natura di libro, quel tessuto di significazioni stabili, l'affermazione che gli deriva da un linguaggio prestabilito, e anche quella cerchia che è formata intorno a lui dalla comunità di tutti i lettori fra i quali mi trovo già anche io che non lo ho letto, e questa cerchia comprende anche tutti gli altri libri, che, come angeli dalle ali intrecciate, vigilano stretti intorno a questo volume sconosciuto; poiché un solo libro in pericolo produce una breccia pericolosa nella biblioteca universale. Il libro è dunque là, ma l'opera è ancora na-

scosta, forse radicalmente assente, in ogni caso dissimulata, offuscata dall'evidenza del libro, dietro la quale essa attende la decisione liberatrice, il *Lazare, veni foras*.

Far cadere questa pietra sembra essere la missione della lettura: renderla trasparente, dissolverla con la penetrazione dello sguardo, che, di slancio, la oltrepassa. Vi è nella lettura, o almeno nel punto di partenza della lettura, qualche cosa di vertiginoso che assomiglia all'impulso irragionevole per cui vogliamo aprire alla vita occhi già chiusi; impulso legato al desiderio che, come l'ispirazione, è un salto, un salto infinito: Io voglio *leggere* ciò che tuttavia non è scritto. Ma c'è di più, e ciò che rende più singolare ancora il « miracolo » della lettura (ciò che ci illumina forse sul significato di ogni taumaturgia) è che qui la pietra e la tomba non detengono soltanto il vuoto cadaverico cui si vuol dar vita, è che questa pietra e questa tomba costituiscono la presenza, sia pure dissimulata, di ciò che deve apparire. Fare scorrere, far saltare via la pietra è certamente qualche cosa di meraviglioso ma che compiamo ad ogni istante nel linguaggio quotidiano, e, ad ogni istante, ci intratteniamo con quel Lazzaro, morto da tre giorni, forse da sempre, che, sotto le sue bende ben tessute, sorretto dalle convenzioni più eleganti, ci risponde e parla dentro noi stessi. Ma ciò che risponde al richiamo della lettura letteraria, non è una porta abbattuta o divenuta trasparente od anche meno massiccia, è piuttosto una pietra più rozza, meglio sigillata, schiacciante, un diluvio smisurato di pietra che scuote terra e cielo.

Tale è il carattere particolare di questa « apertura » in cui la lettura consiste: si apre soltanto ciò che è chiuso meglio; è trasparente soltanto ciò che appartiene alla più grande opacità; si lascia ammettere nella leggerezza di un *Sì* libero e felice soltanto ciò che è stato sostenuto come la pressione di un nulla senza consistenza. E questo non porta a vincolare l'opera poetica alla ricerca di una oscurità che disorienti la comprensione quotidiana. Ma instaura semplicemente, fra il libro che esiste e l'opera che non esiste mai in precedenza, fra il libro che è l'opera dissimulata e l'opera che non può affermarsi se non nello spessore, reso presente, di questa dissimulazione, una rottura violenta, il passaggio dal mondo in cui tutto ha più o meno un significato, dove c'è oscurità e chiarezza, ad uno spazio in cui, a rigore, niente ha ancora significato, e verso il quale tuttavia tutto ciò che ha significato risale come verso la propria origine.

Ma queste considerazioni rischierebbero anche di trarci in inganno, se facessero della lettura un lavoro di trasferimento da un linguaggio ad un altro, o un cammino avventuroso che richiede iniziativa, sforzo e conquista. L'approccio della lettura è forse una riuscita difficile, ma leggere

è ciò che vi è di più agevole, libertà senza lavoro, un puro Sì che si schiude nell'immediato.

Il « Sì » leggero, innocente, della lettura.

Leggere, nel senso della lettura letteraria, non è nemmeno un puro movimento di comprensione, un'intesa che conservi il senso rilanciandolo. Leggere si pone al di là o al di qua della comprensione. Leggere non è neppure esattamente lanciare un richiamo affinché l'opera unica che deve rivelarsi nella lettura si scopra dietro l'apparenza della parola comune, dietro il libro di tutti. Senza dubbio vi è una specie di appello, ma non può venire che dall'opera stessa, richiamo silenzioso, che nel clamore generale impone il silenzio, che il lettore intende soltanto rispondendovi, che lo distoglie dalle relazioni abituali e lo volge verso lo spazio in prossimità del quale, permanendovi, la lettura diviene approccio, accoglimento rapito della generosità dell'opera, accoglimento che esalta il libro all'opera che esso è, con lo stesso trasporto che innalza l'opera all'essere e fa dell'accoglimento il rapimento in cui l'opera è pronunciata. La lettura è tale permanenza, ed ha la semplicità del Sì leggero e trasparente in cui consiste tale permanenza. Anche se esige che il lettore entri in una zona in cui gli manca l'aria e il terreno sotto i piedi, anche se, al di fuori di questi burrascosi approcci la lettura sembra essere partecipazione alla violenza aperta che è l'opera, in se stessa è presenza tranquilla e silenziosa, il tranquillo ambiente della dismisura, il Sì silenzioso che è al centro di ogni tempesta.

La libertà di questo Sì presente, rapito e trasparente, è l'essenza della lettura. Essa lo oppone al versante dell'opera che, attraverso l'esperienza della creazione, mette capo all'assenza, ai tormenti dell'infinito, alla profondità vuota di ciò che non comincia e non finisce mai, movimento che espone il creatore alla minaccia della solitudine essenziale e lo consegna all'interminabile.

La lettura è, in questo senso, più positiva della creazione, più creatrice, sebbene non produca niente. Essa partecipa della decisione, ne ha la leggerezza, l'irresponsabilità e l'innocenza. Essa non fa niente, e tutto è compiuto. A Kafka l'angoscia, i racconti incompiuti, il tormento di una vita perduta, di una missione tradita, ogni giorno trasformato in esilio, ogni notte esiliata dal sonno e, per finire, la certezza che « *La Metamorfosi* » è illeggibile, radicalmente fallita ». Ma al lettore di Kafka l'angoscia che diventa scioltezza felice, il tormento della colpa che si muta in innocenza, e, per ogni brano del testo, il rapimento della pienezza, la certezza

del compimento, la rivelazione dell'opera unica, inevitabile, imprevedibile. Tale è l'essenza della lettura, del Sì leggero che, ben più della cupa lotta del creatore con il caos in cui cerca di sparire per rendersene padrone, evoca la parte divina della creazione.

Da ciò deriva il fatto che molti pregiudizi dell'autore nei riguardi del lettore appaiono fuori luogo. Quando Montesquieu scrive: « Chiedo una grazia che temo non mi venga concessa: quella che non si giudichi, in base alla lettura di un momento, un lavoro di vent'anni; che si approvi o si condanni il libro intero e non qualche frase », chiede ciò che spesso agli artisti dispiace di non ottenere, pensando con amarezza alla lettura non approfondita, allo sguardo distratto, all'orecchio negligente che si volge verso le loro opere: tanti sforzi, sacrifici, cure, calcoli, una vita di solitudine, secoli di meditazioni e di ricerche, valutati, giudicati e soppressi dalla decisione ignara del primo venuto, dalla casualità dell'umore. E quando Valéry si preoccupa per l'incultura del lettore di oggi che chiede alla facilità di farsi complice della sua lettura, questa inquietudine è forse giustificata, ma la cultura di un lettore attento, gli scrupoli di una lettura pervasa di devozione, quasi religiosa, e divenuta una specie di culto, non vi porrebbero rimedio, implicherebbero pericoli ancora più gravi, poiché la leggerezza di un lettore disattento, che compie come una rapida danza attorno ad un testo, non è una vera leggerezza, ma è priva di conseguenze, e in qualche modo è promettente; essa annuncia la felicità e l'innocenza della lettura, che forse è davvero una danza con un compagno invisibile in uno spazio separato, danza gioiosa, sfrenata, col « sepolcro ». A tale leggerezza non bisogna augurare l'impulso di una preoccupazione più grave, perché dove ci è data la leggerezza, non manca la gravità.

Quel che condiziona maggiormente la lettura è la realtà del lettore, la sua personalità, l'immodestia, l'accanimento nel voler rimanere se stesso nei confronti di ciò che legge, nel volere essere un uomo che sa leggere in generale. Leggere una poesia non significa ancora leggere una poesia, e non significa neanche entrare, per la mediazione di questo componimento poetico, nell'essenza della poesia. La lettura di una poesia è la poesia stessa che si afferma come opera durante la lettura, e che, nello spazio tenuto aperto dal lettore, dà origine alla lettura che l'accoglie, diviene potere di leggere, diviene comunicazione aperta fra il *potere* e l'*impossibilità*, fra il potere connesso al momento della lettura e l'impossibilità connessa al momento della scrittura.

La comunicazione dell'opera non sta nel fatto che essa è divenuta comunicabile, attraverso la lettura, a un lettore. L'opera è essa stessa comunicazione, intimità in lotta fra l'esigenza di leggere e l'esigenza di scrivere, fra la misura dell'opera che si fa potere e la dismisura dell'opera che tende all'impossibilità, fra la forma nella quale essa si afferra e l'illimitato a cui si rifiuta, fra la decisione che è l'essere dell'inizio e l'indecisione che è l'essere del nuovo inizio. Questa violenza dura tanto a lungo quanto l'opera è opera, violenza mai pacificata ma che è anche la calma di un accordo, contestazione che è un moto d'intesa, intesa che viene meno fin dal momento in cui cessa d'essere la vicinanza di ciò che è senza intesa.

Leggere non vuole dunque dire entrare in comunicazione con l'opera, vuol dire « fare » in modo che l'opera si comunichi e, usando una immagine ingannevole, vuol dire essere uno dei due poli fra cui scaturisce, per reciproca attrazione e repulsione, la violenza illuminante della comunicazione, fra cui si determina questo avvenimento e che esso costituisce con il suo stesso passaggio. Ma, beninteso, il paragone è fallace. Indica tutt'al più che l'antagonismo che oppone nell'opera i suoi due momenti (o, più esattamente, che fa dell'opera una tensione in cui i suoi momenti sembrano opporsi due a due), la apre, con questa contrarietà,

alla libertà della sua comunicazione; il paragone non dice certo che un tale antagonismo sia quello dei due poli fissi rispondente a un rozzo schema dei due poteri, stabiliti una volta per tutte, che sono chiamati il leggere e lo scrivere. Bisognerebbe almeno aggiungere che questa esaltazione antagonista che assume infine la forma personificata del lettore e dell'autore, non ha cessato di esser perseguita durante la genesi dell'opera. E infine, dove l'opera sembra essere diventata il dialogo di due persone in cui si incarnano due esigenze stabilizzate, questo « dialogo » è innanzi tutto la lotta più originale di esigenze più indistinte, l'intimità lacerante di momenti inconciliabili e inseparabili, che noi chiamiamo misura e dismisura, forma e infinito, decisione e indecisione, e che, sotto le loro opposizioni successive, danno realtà alla stessa violenza tendendo ad aprirsi e a richiudersi, a cogliersi nella figura chiara che limita e ad errare senza fine, a perdersi nella migrazione senza riposo, quella dell'altra notte, che non viene mai, ma ritorna. In siffatta comunicazione è l'oscuro che deve farsi giorno, deve esservi giorno mediante l'oscuro; rivelazione in cui niente appare, ma in cui la dissimulazione si fa apparenza.

Il lettore ancora futuro.

Si dice qualche volta che ogni autore scrive in presenza di qualche lettore od anche per essere letto. È un modo di parlare poco accorto. Quello che bisogna dire è che la parte del lettore, o ciò che diventerà, una volta fatta l'opera, potere o possibilità di leggere, è già presente, sotto forme mutevoli, nella genesi dell'opera. Nella misura in cui scrivere vuol dire staccarsi dall'impossibilità e diviene possibile, lo scrivere assume allora i caratteri dell'esigenza di leggere, e lo scrittore diventa l'intimità nascente del lettore ancora infinitamente futuro. Ma va da sé che questo potere è potere di scrivere solo per quell'opposizione a se stesso in cui si risolve, sperimentando l'impossibilità. Non vi è potere da un lato e impossibilità dall'altro; non vi è l'urto di questi antagonismi; vi è, nell'avvenimento costituito dallo scrivere, la tensione che esige dagli opposti, per l'intimità in cui la scrittura li riunisce, ciò che essi sono nella loro estrema opposizione: ed anche esige che essi vengano a se stessi uscendo da se stessi, trattenendosi insieme fuori di sé nell'unità inquieta della loro comune appartenenza. Si tratta di un potere che è potere soltanto di fronte all'impossibilità; di una impossibilità che si afferma come potere.

Lo scrittore, fin tanto che resta una persona reale e crede che sia questa persona reale a scrivere, crede anche volentieri di accogliere in se

stesso il lettore di ciò che sta scrivendo. Sente in sé, viva e pressante, la parte del lettore che deve ancora darsi, e, molto spesso, per una usurpazione alla quale egli stesso non sfugge, è il lettore, prematuramente e falsamente evocato, che si mette a scrivere in lui (da ciò derivano, per darne solo un grossolano esempio, quei bei pezzi, quelle belle frasi che vengono alla superficie, e non si possono dire scritte ma semplicemente leggibili). Tale illusione, come comprendiamo adesso, proviene dal fatto che, nello scrittore, durante la genesi, passano i momenti che prefigurano l'esigenza della lettura; ma questi momenti dovrebbero precisamente cadere fuori di lui, quando si riuniscono nella decisione finale della lettura, nella libertà dell'accoglienza e della sosta accanto all'opera la quale sola è autentica lettura.

Lo scrittore non può mai leggere la sua opera proprio per quella ragione che dà a lui l'illusione di leggerla. « È, — dice René Char, — la genesi di un essere che proietta e di un essere che accoglie ». Ma affinché « l'essere che accoglie », l'essere che dà forma e misura, il formatore, il « Cominciato », raggiunga la metamorfosi ultima che farà di lui « il lettore », bisogna che l'opera terminata gli sfugga, sfugga a colui che la fa, si termini scartandolo, si compia in questo « scarto » che lo priva definitivamente, e prende proprio allora la forma della lettura. È il momento in cui la lettura prende forma.

C'è il momento in cui ciò che si glorifica nell'opera è l'opera stessa, quando questa cessa in qualche modo di essere stata fatta, di riferirsi a qualcuno che l'ha fatta, ma riunisce tutta la sua essenza nel motivo che ora esiste un'opera, come inizio e decisione iniziale: e questo momento che annulla l'autore è anche quello in cui l'opera si apre a se stessa, e la lettura vi prende origine.

La lettura nasce dunque nel momento del « vuoto », che durante la genesi dell'opera segnava la sua incompiutezza, ma segnava anche l'intimità della sua progressione, lo slancio dell'« essere che proietta »; la lettura nasce nel momento in cui la distanza dell'opera nei confronti di se stessa cambia segno, non indica più la sua incompiutezza, ma il suo compimento, non significa più che essa non è ancora fatta, ma che essa non ha mai avuto da essere fatta.

In generale, il lettore, contrariamente allo scrittore, si sente ingenuamente superfluo. Non pensa che fa l'opera. Anche se questa lo sconvolge, e quanto più lo occupa, egli sente di non esaurirla, sente che essa resta completamente fuori del suo approccio più intimo; egli non la penetra, essa è libera da lui; e questa libertà costituisce la profondità dei suoi rapporti con essa, l'intimità del suo Sì, ma, anche in questo Sì, lo tiene ancora a distanza, conferma la distanza che sola costituisce la libertà di

accogliere e che si rifà continuamente a partire dalla passione della lettura che l'abolisce.

Questa distanza, se il lettore la mantiene integra, e se è inoltre la misura della sua intimità con l'opera, tanto più vicina ad essa quanto più egli la riconosce opera senza di lui, è ciò che termina l'opera, è ciò che, allontanandola da ogni autore e dalla considerazione di essere stata fatta, la dà per ciò che essa è. Come se la discrezione della lettura, che la rende innocente ed irresponsabile di ciò che produce l'opera, fosse, proprio per questo, più vicina all'opera fatta, all'essenza della sua creazione, che non l'autore il quale crede sempre di avere fatto tutto e di avere creato tutto.

L'orrore del vuoto.

Questa *distanza*, che evoca il Sì dell'opera compiuta, data come fatta nel momento in cui l'affermazione che essa è si sostituisce all'impulso che l'ha creata, è una distanza dell'opera rispetto a se stessa, al lettore, al mondo, alle altre opere, e insieme rappresenta l'innocenza della lettura; ma stabilisce anche la responsabilità e il rischio della lettura. Sembra che sia molto difficile preservare tale intervallo. L'orrore del vuoto si traduce qui nel bisogno di riempirlo con un giudizio di valore. L'opera è dichiarata buona o cattiva rispetto alla morale, alle leggi, ai diversi sistemi di valori, ecc. La si ritiene riuscita o mancata rispetto alle regole, oggi molto precarie, che possono costituire le istanze di una estetica, in realtà semplici impressioni di un gusto più o meno raffinato o di un'assenza di gusto più o meno vigorosa. È detta ricca o povera rispetto alla cultura che la paragona alle altre opere, che ne ricava o no un accrescimento di sapere, che l'aggiunge al tesoro nazionale, umano, oppure vi vede soltanto un pretesto per parlare o per insegnare.

Si può dire che più l'opera è apprezzata, più è in pericolo: essa diviene una buona opera, è schierata dalla parte del bene che la utilizza, che ne fa un'opera utile. L'opera giudicata cattiva trova in questo giudizio lo spazio in cui talvolta si preserva. Messa da parte, votata agli inferni delle biblioteche, bruciata, dimenticata: ma questo esilio, questa sparizione dentro l'ardore del fuoco o la tiepidezza dell'oblio, prolunga anche in una certa misura la giusta distanza dell'opera, corrisponde alla forza del suo allontanamento. Ciò non significa che essa troverà necessariamente tra un secolo i lettori che le sono mancati. La posterità non è promessa a nessuno e non fa la fortuna d'alcun libro. L'opera non dura, essa è; questo essere può aprire una nuova durata, è un richiamo all'inizio,

un richiamo che ricorda che nulla si afferma se non per una feconda decisione iniziale, ma l'avvenimento stesso dell'opera si può illuminare tanto attraverso la magnificenza della sparizione quanto della falsa luce di una sopravvivenza divenuta abituale. L'opinione che le opere possano sfuggire al tempo trova la sua origine nella « distanza » dell'opera, esprime, travestendolo, l'allontanamento che viene sempre dalla presenza dell'opera, esprime, dimenticandolo, il fatto che l'opera, nella lettura, perviene sempre per la prima volta alla presenza, e si dà una lettura unica, ogni volta la prima e ogni volta la sola.

Il rischio della lettura non è tuttavia fortuito. Se il « vuoto » dell'opera che è la sua presenza a se stessa nella lettura è difficile da preservare, non è soltanto perché è difficile da sostenere in se stesso, ma perché esso in qualche modo si ricorda anche del vuoto che nella genesi segnava l'incompiutezza dell'opera, come tensione dei suoi momenti antagonisti. E così leggere l'opera attrae colui che la legge nel ricordo di questa profonda genesi: non che assista necessariamente di nuovo al modo con cui essa si è fatta, vale a dire all'esperienza reale della sua creazione, ma partecipa all'opera come allo svolgimento di qualche cosa che si fa, all'intimità di quel vuoto che diventa essere, in una progressione che, se prende l'aspetto di uno svolgimento temporale, fonda l'essenza del genere romanzesco.

Questa maniera di leggere, che è presenza all'opera come a una genesi, dà origine alterandosi, alla lettura critica per cui il lettore divenuto specialista interroga l'opera, per sapere come essa si è fatta, e le domanda i segreti e le condizioni della sua creazione, le domanda in seguito severamente se essa risponde bene a siffatte condizioni, ecc. Il lettore, divenuto specialista, diviene un autore a ritroso. Il vero lettore non riscrive il libro, ma è esposto a ritornare, trascinato insensibilmente, verso certe prefigurazioni sue proprie che l'hanno reso come presente in anticipo all'esperienza rischiosa del libro: questo cessa allora di sembrargli necessario per ridivenire una possibilità fra le altre, per ritrovare l'indecisione di una cosa incerta, tutta ancora da fare. E l'opera ritrova così la sua inquietudine, la ricchezza della sua indigenza, l'insicurezza del suo vuoto, mentre la lettura, unendosi a questa inquietudine e sposando questa indigenza, diviene ciò che assomiglia al desiderio, all'angoscia e alla leggerezza di un movimento di passione.

Tutte queste metamorfosi appartengono all'autenticità della lettura. Essa dovrebbe appunto mantenere puro ciò che noi chiamiamo la distanza dell'opera, ma insieme mantenere viva questa distanza, farla comunicare con l'intimità dell'opera, impedire che l'opera vi si coaguli e vi si difenda nella vana solitudine dell'ideale. Il « vuoto » che nella genesi ap-

partiene all'intimità lacerata dell'opera, sembra, alla fine, cadere fuori da essa, e, aprendola tutta a sé medesima col renderla assolutamente presente, fare tuttavia di questa presenza l'allontanamento che ne preserva la vicinanza, che ci dà l'impressione che il quadro sia sempre dietro il quadro, che ci dà anche la sensazione che il poema, il tempio e la statua sfuggano alle vicissitudini del tempo di cui portano tuttavia il segno.

Come se questo vuoto lacerante, che, durante la genesi, è ora l'abisso in cui l'opera si sprofonda, ora lo slancio per cui s'illumina, che è violenza vuota in cui tutto continuamente si ripete, ma è la ricerca a partire dalla quale tutto comincia, come se questa « lontananza interiore » (come la chiama Michaux) passasse, nel momento del compimento, tutta al di fuori, isolando l'opera, formando attorno ad essa l'alone d'assenza così caratteristico della presenza dei capolavori, che è come la loro aureola di gloria e li tiene al riparo sotto un velo di maestà vuota, d'indifferenza inespressiva. Così le opere diventano immobili in una distanza senza vita. Isolate, preservate da un vuoto che non è più lettura ma culto d'ammirazione, esse cessano anche di essere opere. L'opera d'arte non è mai legata al riposo, non ha niente a che vedere con la tranquilla certezza che rende consueti i capolavori, non si rifugia nei musei. In tal senso essa non è mai, e se, trasponendo erroneamente l'idea che essa non è fatta, si dice che essa non smette mai di essere fatta, ciò ricorda almeno che essa non smette d'esser legata alla sua origine, che è soltanto a partire dall'esperienza incessante dell'origine; e ciò ricorda anche che la violenza antagonista per cui, durante la genesi, essa era l'opposizione dei suoi momenti, non è un elemento di genesi ma appartiene al carattere di lotta, agonale, dell'essere dell'opera. L'opera è la *libertà violenta* per cui essa si comunica e per cui l'*origine*, la profondità vuota ed indecisa dell'origine, *si comunica* attraverso di lei a formare la decisione piena, la fermezza dell'*inizio*. È questo il motivo per cui essa tende sempre più a rendere manifesta l'esperienza dell'opera, che non è esattamente quella della sua creazione che non è affatto quella della sua creazione tecnica, ma che la riconduce senza posa dalla chiarezza dell'inizio all'oscurità dell'origine, che sottomette la sua luminosa apparizione all'inquieta dissimulazione ove essa si ritira.

La lettura che prende forma nella distanza dell'opera, che è la forma di questo vuoto e il momento in cui esso sembra cadere fuori dall'opera, deve dunque essere anche un ritorno profondo alla sua intimità, a ciò che sembra essere la sua eterna nascita. Essa non è un angelo che vola attorno alla sfera dell'opera e la fa girare con i suoi piedi provvisti di ali. Non è lo sguardo che dal di fuori, dietro il vetro, afferra ciò che avviene all'interno di un mondo straniero. Essa è legata alla vita dell'opera, è

presente in tutti i suoi momenti, è uno di essi ed è alternativamente e nello stesso tempo ciascuno di essi; non è soltanto il loro richiamo, la loro trasfigurazione ultima; trattiene in sé tutto ciò che realmente è in gioco nell'opera; e per questa ragione essa porta da sola, alla fine, tutto il peso della comunicazione.

L'opera e la storia.

Non c'è da stupirsi se in seguito, forte di una tale intimità, la lettura, incarnandosi nel lettore, s'impadronisca naturalmente dell'opera, voglia « afferrarla », riducendo e sopprimendo ogni distanza da essa; che, inoltre, faccia di questa distanza, segno del compimento dell'opera, il principio di una nuova genesi, quella della sua realizzazione storica, quando, nel mondo della cultura, l'opera si trasforma fino a diventare garante di verità e depositaria di significati: questo movimento è inevitabile. Ma non significa soltanto che l'opera artistica segue il corso delle opere in generale ed obbedisce alla legge che le muove con le loro trasformazioni successive. Poiché questo movimento è anche promosso dalla natura propria dell'opera d'arte, esso viene dalla profonda distanza dell'opera rispetto a se stessa, come sfuggente sempre a ciò che è, sembrando definitivamente fatta e tuttavia incompiuta, sembrando, nell'inquietitudine che la sottrae a ogni presa, rendersi complice delle variazioni infinite del divenire. La distanza che pone l'opera fuori della nostra portata e fuori degli assalti del tempo — là dove perisce nell'immobilità della gloria — la espone anche a tutti gli accidenti del tempo, mostrandola continuamente alla ricerca di una nuova forma, di un altro compimento, compiacente a tutte le metamorfosi che nel riunirla alla storia sembrano fare del suo proprio allontanamento la promessa di un avvenire illimitato.

In questo modo, ciò che si proiettava nell'intimità dell'opera, cadendo fuori di essa per mantenerla fissa in una immobilità monumentale, si proietta, alla fine, al di fuori, e fa della vita intima dell'opera ciò che non può più compiersi se non mettendosi in mostra nel mondo e riempiendosi della vita del mondo e della storia.

La trasformazione si produce nella misura in cui il movimento « vuoto » si carica di un contenuto, mentre l'opera, perdendo momentaneamente o definitivamente la forza e l'intimità della sua continua genesi, si dispiega producendo un mondo in cui sono in gioco valori che sollecitano l'arbitrato di una verità o che implicano il dichiararsi di una verità.

Allora, ciò che era nell'opera comunicazione dell'opera a se stessa, *effusione dell'origine in un inizio*, diviene comunicazione di qualche cosa.

Ciò che, aprendola, faceva di essa l'avvenimento e lo splendore di ciò che si apre, diviene un luogo aperto, secondo l'immagine del mondo delle cose stabili e ad imitazione della realtà sussistente in cui ci teniamo per bisogno di stabilità. E ciò che non aveva né senso, né verità, né valore, ma in cui tutto sembrava prendere senso, diviene linguaggio che dice cose vere, cose false, che si legge per istruirsi, per meglio conoscersi o per coltivarsi.

Attraverso questa realizzazione, l'opera si realizza dunque al di fuori di sé e anche sul modello delle cose esteriori, per sollecitazione di queste. Con un movimento di gravità, invece di essere la forza del cominciamento, diviene cosa cominciante. Invece di trarre tutta la sua realtà dall'affermazione pura, senza contenuto, quale essa è, diviene realtà sussistente, e contiene molta parte dei significati che riceve dal moto dei tempi o che si illuminano differentemente secondo le forme della cultura e le esigenze della storia. E, per mezzo di tutto ciò che la rende comprensibile, non più come l'essere dell'opera, ma come opera che lavora nei molti modi delle opere del mondo, essa si mette al servizio del lettore, prende parte al dialogo pubblico, esprime, confuta ciò che si dice in generale, consola, diverte, annoia ciascuno, non in virtù di se stessa o di un rapporto col vuoto e col mordente del suo essere, ma per le vie traverse del suo contenuto, poi finalmente con ciò che essa riflette della parola comune e della verità in corso. Certamente a questo punto non è più l'opera che è letta, sono i pensieri di tutti che sono ripensati, le abitudini comuni che sono rese più abituali, l'andirivieni quotidiano che continua a tessere la trama del giorno: movimento in se stesso molto importante, che non è il caso di screditare, ma né l'opera d'arte né la lettura vi sono presenti.

Questa trasformazione non è definitiva, non è neppure un male o un bene per l'opera. La sparizione, anche quando si traveste in presenza utile, appartiene all'essenza dell'opera, e bisogna pensare che essa è legata anche alla dialettica dell'arte, quella che, dall'inno — in cui l'opera, l'arte e il mondo sono assenti — conduce all'opera in cui l'uomo e il mondo cercano di rendersi presenti, poi all'opera in cui l'esperienza stessa dell'opera, vale a dire l'arte o comunicazione dell'origine come cominciamento, si afferma in una presenza che è anche sparizione.

Si sente osservare qualche volta con rimpianto che l'opera d'arte non parlerà mai più il linguaggio che aveva nascendo, il linguaggio della sua nascita, che soli hanno inteso e ricevuto coloro che appartennero allo stesso mondo. *Le Eumenidi* non parleranno mai più ai Greci e noi non sapremo mai ciò che si è detto in questo linguaggio. È vero. Ma è anche vero che *Le Eumenidi* non hanno ancora mai parlato e ogni volta che parlano, annunciano la nascita unica del loro linguaggio, parlando un

tempo come divinità furiose e placate prima di ritirarsi nel tempio della notte — e ciò ci è ignoto e ci resterà estraneo —, parlando più tardi come simboli di potenze oscure il cui combattimento è necessario all'avvento della giustizia e della cultura — e ciò è anche troppo noto —, parlando infine, un giorno forse, come l'opera in cui la parola è sempre originale, è parola dell'origine — e ciò ci è ignoto, ma non estraneo. E di là da tutto ciò, la lettura, la visione raccolgono ogni volta, attraverso il peso di un contenuto e le diverse vie di un mondo spiegato, l'intimità unica dell'opera, la sorpresa della sua genesi continua e lo slancio del suo spiegamento.

L'avvenire e la questione dell'arte

Una giusta risposta è sempre radicata nella domanda. Vive della domanda. Il senso comune crede che essa la sopprima. Nei periodi detti felici, effettivamente, solo le risposte sembrano vive. Ma questa felicità dell'affermazione deperisce ben presto. La risposta autentica è sempre vita della domanda. Può richiudersi su di essa, ma per preservarla mantenendola aperta.

« Che ne è dell'arte, che ne è della letteratura? » Una tale interrogazione, senza dubbio, ci proviene da noi stessi dentro i nostri tempi. Tuttavia, se, ogni volta che si risponde, indifferente a queste risposte essa si pone di nuovo, bisogna ben vedere in questo « di nuovo » una esigenza che anzitutto ci stupisce. Può darsi che la domanda cerchi soltanto di perdersi nella ripetizione, dove ciò che è stato detto una volta si placa in un ridirsi. Ma, forse, con questa insistenza, essa intende soprattutto restare aperta. Restare in sospenso? No. Il mantenere le opposizioni, lasciarle cozzare nello spazio sterile in cui ciò che si oppone non si incontra, non ha niente a che vedere con il vivo della questione. Bisogna dunque scartare le contrarietà che lasciano i problemi, e, al contrario, tenere fermamente la letteratura in disparte dai dibattiti in cui essa si divide senza poter rimontare a se stessa come all'origine di tale divisione.

L'opera: se si concentra la serietà dell'arte in questa nozione, sembra che si dovrebbero riconciliare coloro che sono pronti ad esaltarla ingenuamente e coloro che, apprezzando nell'attività artistica ciò che fa di essa un'attività e non una passione inutile, desiderano vederla collaborare all'opera umana in generale. Gli uni e gli altri sono pronti a riconoscere nell'uomo l'eccellenza di un potere e nell'artista l'esercizio, che richiede lavoro e disciplina e studio, di una forma di questo potere. Gli uni e gli altri dicono del potere umano che vale perché edifica — e non in un luogo intemporale, fuori del mondo, ma qui e ora, con i limiti che sono nostri, in accordo con le leggi di ogni azione alle quali si sottomette, così come è sottomesso allo scopo finale: il compimento di un'opera, di un edificio del mondo o addirittura di quel mondo vero nel quale vige soltanto la libertà.

Senza dubbio in questo accordo sussiste un grande disaccordo. L'arte vuol sè edificare, ma secondo se stessa e senza accogliere dal giorno se non ciò che è particolare al suo compito. Ha certamente per scopo qualche cosa di reale, un oggetto, ma un bell'oggetto: il che significa che sarà oggetto di contemplazione, cioè, non d'uso, che, inoltre, basterà a se stesso, riposerà in se stesso, non rimanderà a nient'altro, sarà fine a se stesso (nei due sensi del termine). È vero. È tuttavia un oggetto, osserva l'altro momento del pensiero. Un oggetto reale: dunque efficace. Non un istante di sogno, un puro sorriso interiore, ma un'azione realizzata che è per se medesima agente, che informa o deforma gli altri, fa appello ad essi, li muove, li commuove per altre azioni che, assai spesso, non fanno ritorno all'arte ma appartengono al corso del mondo, e danno contributo alla storia e, così, si perdono forse nella storia, ma vi si ritrovano infine nella libertà divenuta opera concreta: il mondo, il mondo divenuto il tutto del mondo.

Questa risposta è forte ed importante. L'arte, come è concepita in Mallarmé, poi, sotto un'altra luce, in Valéry, sembra prendere sotto la sua cauzione la parola di Hegel: l'uomo è ciò che egli fa. Se c'è qualcuno che va giudicato nelle sue opere, è l'artista. Egli è il creatore, si dice. Il creatore di una realtà nuova, che apre nel mondo un orizzonte più vasto, una possibilità in nessun modo chiusa, ma al contrario tale che la realtà sotto tutte le sue forme se ne trova ingrandita, il creatore anche di se stesso in ciò che egli crea. Tutt'insieme, artista arricchito dalla prova delle sue opere, reso altro da quello che era, in virtù del suo lavoro; talvolta esaurito e morente nell'opera, la quale ne acquista intanto maggior vita.

L'arte è reale nell'opera. L'opera è reale nel mondo, perché essa vi si realizza (in accordo col mondo, anche nel crollo e nella rottura), perché essa aiuta la sua realizzazione, e ha senso, avrà riposo, solo nel mondo in cui l'uomo sarà per definizione. E che ne risulta? Dentro l'opera umana coi suoi compiti, che, conformi alla volontà universale di produzione e di emancipazione, sono necessariamente i più immediatamente importanti, l'arte può solo seguire appunto il destino generale, e può, a rigore, fingere di ignorarlo considerando che nell'immenso cielo che l'attrae essa gira secondo le sue piccole leggi particolari, ma, in fondo, anche in accordo con le sue piccole leggi che fanno dell'opera la sua sola misura, lavorerà, più coscientemente e più rigorosamente possibile, all'opera umana e all'affermazione di un giorno universale.

L'arte è cosa passata?

E che ne risulta ancora? Chi riconosce per suo compito essenziale l'azione efficace nella storia, non può preferire l'azione artistica. L'arte agisce male e agisce poco. È chiaro che, se Marx avesse seguito i suoi sogni di gioventù e avesse scritto i più bei romanzi del mondo, avrebbe incantato il mondo, ma non l'avrebbe scosso. Bisogna dunque scrivere *Il Capitale* e non *Guerra e pace*. Non bisogna dipingere l'assassinio di Cesare, bisogna essere Bruto. Questi accostamenti, questi paragoni sembreranno assurdi ai conteraplatori. Ma, dal momento che l'arte si misura all'azione, l'azione immediata ed urgente non può che darle torto, e l'arte può soltanto dar torto a se stessa. Basta ricordare ciò che ha scritto Hölderlin, di cui non è sufficiente dire che la sorte fu legata al destino poetico, poiché egli ebbe esistenza solo nella poesia e per essa. Eppure, nel 1799, a proposito della Rivoluzione che vedeva in pericolo, scrisse a suo fratello: «E se il regno delle tenebre fa ugualmente irruzione a *viva forza*, gettiamo allora le nostre penne sotto il tavolo e rimettiamoci al richiamo di Dio, là dove la minaccia sarà più grande e la nostra presenza più utile».

L'attività artistica, per colui che l'ha scelta, si rivela insufficiente nelle ore decisive, quelle ore che suonano ad ogni ora, quando «il poeta deve completare il suo messaggio attraverso il rifiuto di sé». L'arte ha potuto conciliarsi un tempo con altre esigenze assolute, la pittura ha servito gli dèi, la poesia li ha fatti parlare: il fatto è che queste potenze non erano di questo mondo e che, regnando fuori del tempo, non misuravano il valore dei servizi che erano resi alla loro efficacia temporale. L'arte è stata anche al servizio della politica, ma la politica non era allora al solo servizio dell'azione, e l'azione non aveva ancora preso coscienza di se stessa come esigenza universale. Finché il mondo non è completamente il mondo, l'arte può senza dubbio avervi la sua riserva. Ma l'artista stesso condanna questa riserva; se, avendo riconosciuto nell'opera l'essenza dell'arte, riconosce con ciò il primato dell'opera umana in generale. La riserva gli permette di agire nella sua opera. Ma l'opera non è allora niente di più che l'azione di questa riserva, come azione puramente riservata, inattiva come pura e semplice reticenza di fronte al compito storico che non vuole alcuna riserva, ma la partecipazione immediata, attiva e regolata, all'azione generale. Così, essendo fedele alla legge del giorno, l'artista è esposto non soltanto a subordinare l'opera artistica, ma a rinunciare ad essa e, per fedeltà, a rinunciare a se stesso. Alla parola di Hölderlin fa eco, centoquarant'anni più tardi, quella di un altro poeta, il più degno

in questo tempo di rispondergli: « Certe epoche della condizione dell'uomo subiscono il gelido assalto di un male che trae forza dagli aspetti più disonoranti della natura umana. Al centro di questo uragano, il poeta completerà attraverso il rifiuto di sé il senso del suo messaggio, poi si unirà al partito di coloro che, avendo tolto alla sofferenza la sua maschera di legittimità, assicurano il ritorno eterno dell'ostinato facchino, portatore di giustizia » (René Char).

Nessuno può facilmente dispensarsi da questo « rifiuto di sé », rifiuto in favore dell'azione liberatrice che il « sé », il sé artistico, molesta o non aiuta che insufficientemente. Nel 1934, André Gide scriveva: « Per molto tempo, non si può più parlare di opera d'arte »¹. E un secolo prima, Hegel, cominciando il suo corso monumentale sull'estetica, pronunciò questa parola: « L'arte è per noi cosa passata »: un giudizio su cui l'arte deve riflettere, e non lo terrà per confutato solo perché a partire da allora la letteratura, le arti figurative, la musica hanno prodotto opere considerevoli; infatti Hegel, nel momento in cui parlava, non ignorava che Goethe era ancora vivo e che, sotto il nome di Romanticismo, tutte le arti in Occidente conoscevano un nuovo slancio. Che voleva dire, lui che non parlava « alla leggera »? Questo, precisamente: che a partire dal giorno in cui l'assoluto è diventato coscientemente il lavoro della storia, l'arte non è più capace di soddisfare il bisogno di assoluto: relegata in noi, ha perso la sua realtà e la sua necessità; tutto ciò che aveva di autenticamente vero e vivo appartiene adesso al mondo e al lavoro reale nel mondo.

La genialità romantica.

« Relegata in noi », Hegel dice: relegata nella nostra rappresentazione in cui è divenuta godimento estetico, piacere e divertimento di una intimità ridotta solo a sé. È tuttavia « in noi » che l'arte ha tentato di riprendere la sua sovranità, come « valore che non si può valutare » (René Char). Tutta l'epoca moderna è contrassegnata da un duplice movimento che è chiaro già in Descartes, da un gioco perpetuo di scambio fra una esistenza che diviene sempre più pura intimità soggettiva e la conquista, sempre più attiva e più oggettiva, del mondo in nome dello spiri-

¹ « Per molto tempo, non si può più parlare di opera d'arte. Bisognerebbe, per prestare ascolto ai nuovi indistinti accordi, non essere assordati dai lamenti. Non c'è quasi più niente in me che non compatisca. Dovunque si posino i miei sguardi, io vedo soltanto angoscia attorno a me. Oggi, colui che resta contemplativo, dà prova di una filosofia inumana o di una cecità mostruosa » (*Journal*, 25 luglio 1934).

to che realizza e della volontà che produce; Hegel ne ha, per primo, pienamente preso atto, e, insieme a Marx, ne ha con ciò reso possibile il compimento.

L'arte, anch'essa, partecipa di questo destino e talvolta diviene l'*ultima* attività artistica, ma attività sempre riservata, e, per questa ragione, chiusa finalmente a sparire davanti alla verità dell'azione immediata e senza riserve. Talvolta essa si chiude nell'affermazione di una sovranità interiore: quella che non accetta alcuna legge e ripudia ogni potere. Le tipologie di questa rivendicazione superba sono ben note. L'io artistico afferma di essere sola misura di se stesso, sola giustificazione di ciò che fa e di ciò che cerca. La genialità romantica dà slancio a questo magnifico tema, che non solo è al di là delle regole comuni, ma estraneo anche alla legge del compimento e della riuscita, sul suo piano stesso. L'arte, inutile al mondo per chi valuta solo ciò che è efficace, è pur anche inutile a se stessa. Se si compie, è fuori delle opere misurate e dei compiti limitati, nel movimento senza misura della vita, o, meglio, essa si ritira nel più invisibile e nel più interiore, nel punto vuoto dell'esistenza in cui difende la sua sovranità col rifiuto e con la sovrabbondanza del rifiuto.

Questa esigenza dell'arte non è certo una fuga vana che non sia degna di essere presa sul serio. Niente è più importante di una tale sovranità che è rifiuto, e di un tale rifiuto che, per una sorta di cambiamento di segno, è anche l'affermazione più prodiga, è il dono, il dono creatore, è ciò che dispensa senza risparmio e senza giustificazione, è l'ingiustificato a partire dal quale può essere fondata una giustizia. È a questa esigenza che l'arte, relegata in noi, deve il fatto di non essersi appagata nella piccola felicità del piacere estetico. Perché, invece di dissiparsi in pura soddisfazione o nella vanità frivola di un io in fuga, la passione dell'arte, che sia in Van Gogh o in Kafka, è divenuta l'assolutamente serio, la passione per l'assoluto? Perché Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char sono nomi che significano che, nella poesia, sussiste e vale una possibilità di cui non rendono conto né la cultura, né l'efficacia storica, né il piacere del bel linguaggio? una possibilità che non può niente, ma che è come il segno, nell'uomo, del suo proprio ascendente? Ecco una domanda a cui non è facile rispondere; non è forse ancora possibile chiarirla nella sua vera luce.

Almeno, bisogna mostrare contro quali difficoltà cozza questa esigenza o passione: e la difficoltà più grande non consiste nella minaccia che fa pesare sull'avvenire dei capolavori. È vero che l'arte, in questa prospettiva, non si vuole più completamente nell'opera, non è ciò che fa. Non è più dalla parte del reale, non cerca la sua dimostrazione nella presenza di una cosa prodotta, ma si afferma senza prova nella profondità

dell'esistenza sovrana, più fiera dello schizzo ineggiabile di Goya che del movimento intero della pittura. Quando il Prometeo di Goethe, il Goethe dell'affermazione titanica, esclama: « Non hai tu sola compiuto tutto, o ferita sacra del cuore? », questo aver « compiuto tutto » è l'evidenza appassionata che l'intimità oppone ai rimproveri della mente realizzatrice. La sovranità è allora senza regno. Essa brucia nella solitudine del sacro. È la passione del cuore che compie tutto, essendo aperta al fuoco che è l'essenza e il movimento di Tutto.

Proprio questa onnipotenza che ha per simbolo i Titani scacciati nelle profondità del Tartaro, perché il loro desiderio insaziabile non è la negazione attiva del tempo e del lavoro, ma il tormento e la ruota bruciante della ripetizione, vigila in questo frangente sull'arte. L'arte è questa passione soggettiva che non vuole più avere parte al mondo. Qui, nel mondo, regna la subordinazione ai fini, la misura, la serietà, l'ordine; qui la scienza, la tecnica, lo Stato; qui la significazione, la certezza dei valori, l'Ideale del Bene e del Vero. L'arte è « il mondo rovesciato »: l'insubordinazione, l'eccesso, la frivolezza, l'ignoranza, il male, la mancanza di senso, tutto ciò le appartiene, vasto dominio. Dominio che essa rivendica: a quale titolo? Non ha un titolo, non potrebbe averne, non potendo rifarsi a niente. Essa parla del cuore, dell'esistenza irriducibile, designa la sovranità del « soggetto ». Cosa sorprendente, non appena Descartes ha aperto il mondo allo slancio del *Cogito*, subito Pascal richiude il *Cogito* in un'intimità più nascosta che lo denuncia come « inutile, incerto e arduo ». Ma, cosa non meno sorprendente, questo cuore ha anche una logica, e questa logica non disinteressa della ragione, poiché vuole esserne il principio, si dice soltanto più certa, più salda, più pronta. « Ed è su queste conoscenze del cuore e dell'istinto che bisogna che la ragione si appoggi, per fondarvi tutto il suo discorso ». Ecco, dal primo momento, fermamente stabilito, il potere supremo che confuta superbamente la scienza, che rovescia l'utile in inutile e non può « perdonare a Descartes ». Ma, nello stesso tempo, anche, la sovranità è posta al servizio di ciò che essa domina, diventa ausiliaria e strumento del lavoro, utile al mondo e persino ai numeri e al rigore matematico¹, sui quali l'azione e la ricerca edificheranno il dominio universale. Memorabile rovesciamento. Pascal alla fine appartiene sempre a Descartes. Se egli approfondisce la pura vita interiore, se la rende alla sua ricchezza, al suo movimento libero, è Descartes che egli arricchisce e conferma, poiché è sull'io che Descartes fonda l'oggettività, e più questo io diventa profondo, insaziato e vuoto, più diviene potente lo slancio del volere umano che, dall'intimità

¹ « Il cuore sente che ci sono tre dimensioni e che i numeri sono infiniti ».

del cuore, ha già posto, con un disegno ancora inosservato, il mondo come un insieme di oggetti atti ad essere prodotti e destinati all'uso.

L'artista che crede di opporsi sovranamente ai valori e proteggere in sé, attraverso la sua arte, la fonte dell'onnipotente negazione, non evita di sottomettersi al destino generale dell'artista che fa « opera utile »; e forse ancora di più. È già significativo che egli possa definire l'arte soltanto a partire dal mondo. Essa è il mondo rovesciato. Ma questo rovesciamento non è nulla di più dei mezzi « accorti » di cui si serve il mondo per rendersi più stabile e più reale. E d'altronde l'accortezza è un ausilio limitato, importante solo in certi momenti, che la storia rifiuta più tardi, quando, divenuta essa stessa visibilmente la negazione al lavoro, trova nello sviluppo delle forme tecniche della conquista la vitalità dialettica che l'accerta della sua fine.

La questione dell'arte.

Che ne è dell'arte, che ne è della letteratura? L'arte è dunque per noi cosa del passato? E perché questa domanda? Sembra che essa sia stata un tempo il linguaggio degli dèi, sembra, poiché gli dèi se ne sono fuggiti, che essa sia rimasta il linguaggio in cui parla l'assenza degli dèi, la loro mancanza, l'indecisione che non ha ancora deciso il loro destino. Sembra, poiché l'assenza si fa più profonda, è divenuta assenza ed oblio di se stessa, che essa cerchi di divenire la sua propria presenza, ma offrendo innanzi tutto all'uomo il modo di riconoscersi, di piacere a se stesso. A questo stadio, l'arte è ciò che si chiama umanista. Oscilla fra la modestia delle sue realizzazioni utili (la letteratura diviene sempre più prosa efficace ed interessante) e l'inutile orgoglio di essere essenza pura, e ciò si traduce assai spesso in un trionfo degli stati soggettivi: l'arte diviene uno stato d'animo, è « critica della vita », è la passione inutile. Pochico vuol dire soggettivo. L'arte prende la figura dell'artista, l'artista riceve la figura dell'uomo in ciò che esso ha di più generale. L'arte si esprime nella misura in cui l'artista *rappresenta* l'uomo che egli non è solamente come artista.

Si può credere che il principale carattere dell'arte « umanista » sia nell'imitazione oppure nelle preoccupazioni umane che essa accoglie, e che, per ridivenire sovrana o essenziale, le basti disimpegnarsi da questo compito subordinato. Ma l'imitazione realista è soltanto il suo lato più appariscente. Come la rappresentazione cartesiana contiene il potere della scienza (potere di conquista, quello cioè di conquistare la realtà negandola e trasformandola), così l'artista diviene ciò che rappresentando tra-

sforma: diviene colui che crea, il creatore, ma pur sempre l'uomo creatore, la creazione al livello dell'uomo, inteso nella sua capacità di fare e di agire, nella sua volontà di potenza; e qui l'intenzione realizzatrice e lo spirito che ha bisogno dell'oggetto per riconoscersi, mostrano la vera natura di questa volontà. Il fatto che l'arte si glorifichi nell'artista creatore, significa una grande alterazione dell'arte. L'arte accetta di subordinarsi a colui che la pratica, accetta di esaurirsi in lui.

È chiaro che il disordine profondo dell'arte, rivela in modo più evidente nella letteratura, che nella cultura e nelle forme del linguaggio si apre immediatamente allo sviluppo dell'azione storica, uno smarrimento per cui l'arte si cerca nell'esaltazione dei valori che possono soltanto subordinarla, rivela l'imbarazzo dell'artista in un mondo in cui si vede ingiustificato. L'importanza della nozione di creatore è a questo riguardo illuminante. La sua ambiguità l'ha resa comoda, poiché talora ha permesso all'arte di rifugiarsi nella profondità inattiva dell'io, nell'intensità geniale, nel cuore di Pascal, quando dice a Descartes e al suo lavoro metodico: « Ciò è ridicolo, non vale un'ora di fatica ». Talora invece gli dà il diritto di gareggiare in potere e in autorità nel mondo, facendo dell'artista il realizzatore, il produttore eccellente, che essa pretende, inoltre, di proteggere contro l'anonimato del lavoro collettivo assicurandogli che egli resta l'individuo o l'uomo di grande formato: il creatore è sempre l'unico, intende restare ciò che egli è irriducibilmente in se stesso, ricchezza che non può trovare la sua misura nell'azione più grande.

Occorre dire di più: per un fenomeno che si esprime nella maniera più ingenua o più acuta, creatore è il nome che l'artista rivendica, perché crede di prendere così il posto lasciato vuoto dall'assenza degli dèi. Ambizione stranamente ingannevole. Illusione che gli fa credere di essere divenuto divino, se si incaricherà della funzione meno divina degli dèi, quella che non è sacra, che fa di Dio il lavoratore dei sei giorni, il demiurgo, colui che è « capace di fare tutto ». Illusione che, inoltre, vela il vuoto sul quale l'arte deve richiudersi, che essa deve in certa maniera preservare, come se questa assenza fosse la sua profonda verità, la forma sotto cui le conviene rendersi presente nella sua propria essenza.

Creatore diviene l'attributo divino per eccellenza soltanto all'alba del periodo accelerato della storia in cui l'uomo diviene puro io, ma anche lavoro, realizzazione ed esigenza di un compimento oggettivo. L'artista che si dice creatore, non raccoglie l'eredità del sacro, mette soltanto nella sua eredità il principio eminente della sua subordinazione.

La nuova ricerca dell'arte.

Tuttavia, per un altro movimento non meno rilevante, l'arte, presenza dell'uomo a se stesso, non arriva a contentarsi di questa trasformazione umanista che la storia le riserva. Le occorre divenire la sua propria presenza. Ciò che vuole affermare, è l'arte. Ciò che cerca, ciò che tenta di compiere, è l'essenza dell'arte. Questo appare chiaro per la pittura, quando nasce nel suo insieme, come ha dimostrato Malraux, ma anche nella sua essenza, destinata a se stessa, non più subordinata a valori che dovrebbe celebrare o esprimere, ma al servizio di sé sola, votata ad un assoluto al quale né le forme vive né i compiti dell'uomo e neppure i problemi formali estetici possono dare un nome, cosicché si può definire soltanto pittura. Si può interpretare in molti modi diversi questa tendenza, ma essa rivela con forza un movimento che, a gradi e con percorsi particolari, attrae tutte le arti verso se stesse, le concentra nella preoccupazione della loro essenza, le rende presenti ed essenziali: ciò è vero per la poesia (per la letteratura « in generale »¹), vero per le arti figurative, vero forse per Schoenberg.

Perché una simile tendenza? Perché l'arte diviene presenza essenziale, là dove la storia la subordina, la contesta? Perché Mallarmé e perché Cézanne? Perché, nel momento stesso in cui l'assoluto tende a prendere la forma della storia, e i tempi hanno problemi ed interessi che non si accordano più con la sovranità dell'arte, e il poeta cede il posto al letterato e il letterato all'uomo che dà voce al quotidiano, nel momento in cui, per la forza dei tempi, l'arte sparisce, perché l'arte appare allora per la prima volta come una ricerca in cui qualcosa di essenziale è in gioco, in cui ciò che conta non è l'artista, né gli stati d'animo dell'artista, né la prima apparenza dell'uomo, né il lavoro, né tutti i valori sui quali si edifica il mondo e neppure gli altri valori sui quali si apriva un tempo l'al di là del mondo, ricerca tuttavia precisa, rigorosa, che vuole compiersi in un'opera, in un'opera che sia e niente di più?

È questo un fenomeno notevole, difficile da intendere, più difficile da interpretare. Ma forse bisogna che noi ci rifacciamo anzitutto alle riflessioni insufficienti che fin qui ci hanno permesso di scoprire la nozione d'opera.

¹ Il fatto che le forme, i generi non abbiano più significato, e che sarebbe per esempio assurdo domandarsi se *Finnegan's Wake* appartiene o no alla prosa e a un'arte che si possa definire romanzesca, indica il profondo lavoro della letteratura che cerca di affermarsi nella sua essenza, liquidando le distinzioni e i limiti.

I caratteri dell'opera d'arte

Evidentemente, l'opera d'arte ha suoi caratteri propri. Essa intende distinguersi dalle altre forme dell'opera umana e dell'attività in generale. Forse questo intendimento non è che una pretesa. O forse ciò che essa vuole essere esprime la verità di ciò che è? In ogni modo bisogna anche tentare di descriverla nelle sue pretese che dovrebbero illuminarci, se non su di essa, almeno sulle questioni che pone.

« *Spersonalizzato il volume* ».

L'opera d'arte non rinvia immediatamente a qualcuno che l'abbia fatta. Quando noi ignoriamo tutto delle circostanze che l'hanno preparata, della storia della sua creazione, e persino il nome di chi l'ha resa possibile, proprio allora essa si avvicina di più a se stessa. È questa la sua vera direzione. Tale esigenza si esprime in quel superlativo che è il capolavoro. Il capolavoro non consiste nella perfezione, come la parola, rivendicata dall'estetica, lascerebbe intendere, né nella maestria che è dell'artista, non dell'opera. Valéry dice molto giustamente che la maestria è ciò che permette di non finire mai ciò che si fa. Soltanto la maestria dell'artigiano arriva a conclusione nell'oggetto che egli fabbrica. L'opera per l'artista è sempre infinita, non finita; di qui, il fatto che essa è, è assolutamente questo evento singolare, si svela come non appartenente alla maestria della compiutezza. È di un altro ordine.

Il capolavoro non consiste neppure nella durata che gli è promessa e che sembra il privilegio più ambito — almeno nel nostro attardato Occidente — del lavoro artistico. Quando siamo di fronte a *Les chants de Maldoror*, non pensiamo affatto che saranno immortali. Ciò per cui essi sono assolutamente non è tale da impedire che possano sparire assolutamente. Ciò che li ha posti davanti a noi, questa affermazione che ci portano, non si misura in durata storica, non esige né sopravvivenza nel mondo né promozione al paradiso della cultura.

Mallarmé ha avuto la piú ferma consapevolezza di questo carattere dell'opera. « Spersonalizzato il volume, in quanto ce ne separiamo come autore, non reclama avvicinamento di lettore. Questo, sappi, fra gli accessori umani, ha luogo da sé: fatto, essente ». E la sua sfida al caso è una trasposizione di questo « ha luogo da sé », una ricerca simbolica per rendere evidente « la sparizione elocutoria del poeta », un'esperienza, infine, per afferrare come alla sua sorgente, non ciò che rende l'opera reale, ma ciò che è in essa la realtà « spersonalizzata », ciò che la fa essere al di là, o al di qua di ogni realtà.

Ma: un oggetto, fabbricato da un artigiano o dal lavoro delle macchine, rinvia forse piú al suo artefice? È, anche esso, impersonale, anonimo. Non porta nome d'autore.

Sì, è vero, non rinvia a qualcuno che l'abbia fatto, ma non rinvia neppure a se stesso. Come è stato spesso osservato, l'oggetto scompare completamente nel suo uso, rinvia a ciò che esso fa, al suo valore utile. L'oggetto non annuncia mai che è, ma ciò a cui serve. Non appare. Affinché appaia, come è stato detto non meno spesso, bisogna che una rottura nel circuito dell'uso, una breccia, un'anomalia lo faccia uscire dal mondo, uscire dai suoi cardini, e sembra allora che, non essendo piú, diventi la sua apparenza, la sua immagine, ciò che era prima di essere cosa utile o valore significante. Si spiega così il fatto che esso diventi per Jean-Paul Richter e per André Breton una vera opera d'arte.

Il fatto che l'opera *sia*, segna lo splendore, la folgorazione di un avvenimento unico, di cui la comprensione può in seguito impadronirsi, a cui essa si sente debitrice come al suo punto di partenza, ma che essa non comprende all'inizio se non come qualcosa che le sfugge: non-comprendibile, perché si produce nella regione anteriore che noi possiamo designare soltanto sotto il velo del « non ». E nella ricerca di questa regione consiste il nostro problema.

Per il momento, riconosciamo soltanto che lo splendore, la decisione folgorante, questa presenza, questo « momento di folgore », secondo la parola che Mallarmé e tutti coloro che gli somigliano, da Eraclito, hanno sempre ritrovato per esprimere l'avvenimento dell'opera, riconosciamo che una tale folgorante affermazione non partecipa della sicurezza delle verità stabili, né della chiarezza del giorno conquistato, in cui vivere ed essere si compiono nella familiarità delle azioni limitate. L'opera non apporta né certezza né chiarezza. Né certezza per noi, né chiarezza su di sé. Essa non è salda, non ci dà appoggio nell'indistruttibile o nell'indubitabile, valori che appartengono a Descartes e al mondo della nostra vita. Come ogni opera forte ci sottrae a noi stessi, all'abitudine della nostra forza, ci rende deboli e come annientati, allo stesso modo essa non è fur-

te rispetto a ciò che è, è senza potere, impotente, non che sia il semplice risvolto delle forme variabili della possibilità, ma perché designa una regione dove l'impossibilità è affermazione, non più privazione.

La statua glorifica il marmo.

L'oscurità di questa presenza che sfugge alla comprensione, che è priva di certezza, ma evidente, che mentre è avvenimento, pare il riposo silenzioso di una cosa chiusa: tutto ciò tentiamo di registrarlo e fissarlo comodamente dicendo: l'opera è eminentemente *ciò di cui è fatta*, è ciò che rende visibili o presenti la sua natura e la sua materia, la glorificazione della sua realtà: del ritmo verbale nella poesia, del suono nella musica, della luce divenuta colore nella pittura, dello spazio divenuto pietra nella casa.

In questo modo, noi cerchiamo ancora di fissare ciò che la distingue dall'oggetto e dall'opera in generale. Poiché, nell'oggetto usuale, lo sappiamo, la materia stessa non è oggetto d'interesse; e più la materia che lo ha fatto, lo ha fatto adatto al suo uso ed è appropriata, più essa si approssima al nulla, — e, al limite, ogni oggetto è divenuto immateriale, potenza volatile nel circuito rapido dello scambio, supporto dissolto dell'azione che è, come tale, puro divenire. Ce lo dimostrano alla perfezione le diverse trasformazioni del denaro, dapprima metallo pesante, fino alla metamorfosi che ne fa una vibrazione inafferrabile, per cui tutte le realtà del mondo, divenute oggetto, sono mutate nel movimento del mercato, volatilizzate in momenti irreali sempre in via di spostamento.

L'opera fa apparire ciò che nell'oggetto sparisce. La statua glorifica il marmo, il quadro non è fatto a partire dalla tela e con ingredienti materiali, esso è la presenza di questa materia che senza il quadro ci resterebbe nascosta. E, ancora, il poema non è fatto di idee, né di parole; ma a partire dal poema le parole divengono la loro apparenza; esso è la *profondità elementare*, su cui l'apparenza è aperta e tuttavia si richiude.

Si vede già, da questo tratto, che l'opera non potrà accontentarsi dell'accento posto sul carattere materiale, sulla realtà di cosa che essa sembra porgere. Questa è soltanto una verità comparativa. Verità importante, poiché ci dimostra che se lo scultore si serve della pietra e se anche lo stradino si serve della pietra, il primo la utilizza in tal modo che essa non è utilizzata, consumata, negata dall'uso, ma affermata e rivelata nella sua oscurità, cammino che conduce soltanto ad essa.

«*Terra mobile, orribile, squisita*».

L'opera in questo modo ci orienta verso il fondo d'oscurità che non riteniamo di avere designato definendolo semplicemente elementare: che certamente non è natura, poiché la natura è sempre ciò che si afferma come già nato e formato. È a questo fondo che René Char senza dubbio si rivolge quando parla di «terra mobile, orribile, squisita», o Hölderlin della Terra Madre, della terra richiusa sul suo silenzio, sotterranea e contratta nella sua ombra; o Rilke quando dice: «O Terra, ciò che tu vuoi non è forse rinascere, invisibile, in noi?», o ancora Van Gogh quando dice, in modo ancora più forte: «Io sono attaccato alla terra». Ma questi nomi mitici, potenti per se stessi, restano estranei a ciò che nominano.

Ma noi che qui cerchiamo solo di riconoscere i tratti fondamentali dell'opera, ci fermeremo su questo, che essa è rivolta verso il fondo elementare, verso un elemento che è come la profondità e l'ombra dell'elemento: e sappiamo che gli oggetti non vi alludono, ma tutte le arti, nell'apparenza di *essere* che danno alla *materia* di cui si dice poi che le loro opere sono *fatte*, lo evocano fra noi, nell'evento unico dell'opera.

Nondimeno, anche dal punto di vista della descrizione, sentiamo quanto questa analisi è manchevole poiché quando si produce l'opera, certamente l'elementare s'illumina e il fondo è come presente, come attratto verso il giorno, benché sia anche la profondità che l'opera respinge facendo leva su di essa. Ma in questa insorgenza compatta, in questa presenza della «materia» in se stessa, non si afferma soltanto la materia adatta a una certa forma d'arte: il tempio di Eupalinos non evoca soltanto la pietra e il marmo, non soltanto la terra su cui si leva; ma, nella potenza di quella scossa, anche il giorno ai nostri occhi è più giorno, e il mare che quel tempio sovrasta è più vicino a se stesso, la notte più vicina alla notte. Tali sono, dice Valéry, gli edifici che «cantano».

Quando Hölderlin, nei primi colloqui della follia con Sinclair – colloqui che risalgono senza dubbio al 1804 –, dice di ogni opera d'arte che è un ritmo unico, designa questa stessa regione, in cui tutto è al di fuori, ma come impenetrabile e chiuso: «Quando il ritmo è divenuto il solo e unico modo d'espressione del pensiero, soltanto allora vi è poesia. Perché lo spirito divenga poesia, bisogna che porti in sé il mistero di un ritmo innato. È in questo ritmo soltanto che può vivere e farsi visibile. E ogni opera d'arte non è che un unico e medesimo ritmo. Tutto è ritmo. La sorte dell'uomo è un solo ritmo celeste, come ogni opera d'arte è un ritmo unico».

Bisogna anche richiamare alla mente le parole di Mallarmé, scritte

nell'intento di riaffermare « il vecchio genio del verso »: « Così lanciato da sé, il principio, che non è altro — che il Verso! attrae non meno di quanto liberi col suo impeto (l'istante in cui vi brillano e muoiono in un fiore rapido, su qualche trasparenza come d'etere) i mille elementi di bellezza ansiosi di accorrere e di ordinarsi nel loro valore essenziale. Segno! nell'abisso centrale di una spirituale impossibilità che nulla sia esclusivamente a tutto, numeratore divino della nostra apoteosi, qualche supremo modello che non ha luogo come alcun oggetto esistente: ma si serve di tutti i giacimenti sparsi, ignoti e fluttuanti, secondo qualche ricchezza per ravvivare un suggello, o forgiarli ».

Testo prestigioso, poiché riassume la maggior parte delle ambizioni dell'opera: la presenza, il fatto di essere, che non si riferisce alla durata storica (e Rilke pensa certo a questo, quando, contrapponendo alla pittura impressionista quella di Cézanne, dice: « Si dipinge: questa cosa mi piace, invece di dipingere: eccola qui »). Presenza che non è spirituale, né ideale, poiché *attrae* verso di sé i mille *elementi*, si serve di *tutti i giacimenti sparsi, ignoti e fluttuanti* (« terra mobile, orribile, squisita », dice Char). Ma questi giacimenti, la notte elementare del ritmo, la profondità che è designata, come materialità, dal nome degli elementi, tutto ciò è attratto dall'opera ma per *essere liberato* e innalzato nella sua *essenza*: essenza che è l'oscurità elementare, e, in questa oscurità fatta così essenzialmente presente, non dissipata, ma sciolta e resa visibile *su qualche trasparenza come d'etere*, l'opera diviene ciò che *sboccia*, ciò che *si avvia*, uno schiudersi di apoteosi.

L'opera, « esaltante unione dei contrari ».

Vediamo precisarsi qui un'altra esigenza dell'opera. L'opera non è l'unità inerte di un riposo. È l'intimità e la violenza di movimenti contrari che non si conciliano mai e che non si placano, almeno finché l'opera è opera. Questa intimità in cui si confrontano antagonismi che, inconciliabili, trovano pienezza soltanto nella contestazione che li oppone, questa lacerata intimità è l'opera, se essa è uno schiudersi di quel che pure si nasconde e resta chiuso: luce che splende sull'oscuro, che è splendente di una oscurità divenuta visibile, che coglie e rapisce l'oscuro nel primo chiarore del dispiegamento, ma che sparisce nell'assolutamente oscuro, la cui essenza è richiudersi su ciò che vorrebbe rivelarlo, attrarlo in sé, inghiottirlo. È a « questa esaltante unione dei contrari » che René Char si riferisce quando dice: « Il poeta è la genesi di un essere che proietta e di un essere che contiene ». La dualità del contenuto e della

forma, della parola e dell'idea, costituisce il tentativo più corrente per comprendere, a partire dal mondo e dal linguaggio del mondo, ciò che l'opera, nella violenza che la fa una, compie come avvenimento unico di una discordia essenziale, dentro cui solo ciò che è in lotta si può affermare e qualificare.

Ecco come Rilke, nel XXVI sonetto (prima parte), parla di Orfeo, del Dio perduto e disperso:

O tu, dio perduto! Tu, traccia infinita!
Fu necessario che lacerandoti la potenza nemica alfine ti disperdesse,
per fare di noi ora coloro che intendono e una bocca della natura.

L'opera è Orfeo, ma è anche la potenza avversa che la dilania e che fa a pezzi Orfeo, — e così, nell'intimità di questa lacerazione ha origine chi produce l'opera (il creatore), come colui che la consacra, la preserva ascoltandola (il lettore). L'intendere e il parlare hanno nell'opera il loro principio in una lacerazione, in una lacerata unità che sola fonda il dialogo. Così come il poeta parla solo ascoltando, quando si tiene entro quel *margin*e in cui il ritmo ancora privo di parole, la voce che non dice nulla e non cessa tuttavia di dire, deve diventare facoltà di dare nome in colui che solo l'intende, ed è completamente l'intelligenza e la mediazione capace di contenerla, allo stesso modo è in virtù di chi ascolta, del « lettore », che l'opera è detta di nuovo: non ridetta, ripercorsa in una ripetizione, ma mantenuta nella sua decisione di parola nuova, iniziale.

Di qui, la dipendenza dell'artista rispetto all'opera. L'estraneità dell'ispirazione è legata a questa anteriorità essenziale del poema rispetto al poeta, al fatto che il poeta si sente, nella sua vita e nel suo lavoro, ancora a venire, ancora assente di fronte all'opera, che è essa stessa tutta avvenire, presenza e festa dell'avvenire. Questa dipendenza è essenziale. Il poeta esiste solo poeticamente: come la possibilità del poema; e, in questo senso, dopo di esso, sebbene unicamente di fronte ad esso. L'ispirazione non è il dono della poesia a qualcuno già esistente, è il dono dell'esistenza a qualcuno che non esiste ancora, e questa esistenza si compie come ciò che sta con fermezza completamente al di fuori (il *margin*e definito più sopra), nel congedo dato a se stessi, e ad ogni certezza soggettiva e alla verità del mondo.

Dire che il poeta esiste soltanto dopo il poema, vuol dire che egli trae la sua « realtà » dal poema, ma che di questa realtà dispone soltanto per rendere possibile il poema. In questo senso, non sopravvive alla creazione dell'opera. Vive morendo in essa. Ciò significa ancora che dopo il poema, egli è ciò che il poema guarda con indifferenza, e a cui esso non rinvia. Egli non è a nessun titolo citato e glorificato dal poema come sua ori-

gine. Poiché ciò che è glorificato dall'opera, è l'opera, e ciò che essa tiene raccolto in sé è l'arte. E il creatore è colui al quale è stato dato congedo; il suo nome si cancella e la sua memoria si estingue. Ciò significa ancora che il creatore non ha alcun potere sulla sua opera, è destituito di essa, così come è, in essa, privato di se stesso; non ne detiene il senso, il segreto privilegiato; a lui non spetta la cura di « leggerla », cioè di ridirla, di dirla ogni volta come nuova.

Autore e lettore sono alla pari, davanti all'opera e in essa. Tutti e due unici: poiché hanno esistenza soltanto attraverso quest'opera e a partire da essa; e poiché non sono, certamente, l'autore in generale di svariati poemi, e il lettore che ha il gusto della poesia e legge alternativamente con comprensione le grandi opere poetiche. Ma unici: ciò significa che il lettore non è meno « unico » dell'autore, poiché anche egli è colui che, ogni volta, dice il poema come nuovo, e non come ridetto, già parlato e già inteso.

L'opera dice: cominciamento.

L'opera ha in se stessa, nell'unità lacerata che fa di essa una luce prima ma una luce sempre ripresa dalla profondità opaca, il principio che ne fa la reciprocità in lotta dell'« essere che proietta e dell'essere che contiene », di ciò che la intende e di ciò che la parla. Questa presenza d'essere è un avvenimento. Questo avvenimento non si dà fuori del tempo, né l'opera è soltanto spirituale: ma attraverso di essa, viene nel tempo un altro tempo, e nel mondo degli esseri che esistono e delle cose che sussistono viene, come presenza, non un altro mondo ma l'altro di ogni mondo, ciò che è sempre altro dal mondo.

Il problema dell'opera e della sua durata storica può essere accostato facendo riferimento a questa pretesa. L'opera è una cosa fra altre, di cui gli uomini si servono, a cui s'interessano, di cui fanno un tramite e un oggetto di sapere, di cultura e persino di vanità. A questo titolo essa ha una storia, e gli eruditi, gli uomini di gusto e di cultura, se ne occupano, la studiano, fanno la sua storia, fanno la storia dell'arte di cui essa è manifestazione. Ma, ancora a questo titolo, l'opera non è niente più d'un oggetto, che in fondo ha un valore solo nella cura realizzatrice, di cui il sapere non è che una forma.

L'opera non è, se è soltanto oggetto di studio e di interesse, e un prodotto fra gli altri prodotti. In tal senso, non ha storia. La storia non si occupa dell'opera, ma ne fa piuttosto un oggetto di occupazione. E tuttavia, l'opera è storia, è un avvenimento, l'avvenimento stesso della sto-

ria, e ciò perché la sua più ferma ambizione è di dare tutta la sua forza alla parola: cominciamento. Malraux scrive: « L'opera parla un giorno un linguaggio che non parlerà mai più, quello della sua nascita ». Ma, bisogna aggiungere, ciò che dice non è soltanto ciò che essa è al momento di nascere, quando comincia; essa dice sempre, sotto una luce o sotto un'altra: cominciamento. In questo senso la storia le appartiene e in questo senso tuttavia le sfugge. Nel mondo in cui sorge, proclamando che ora vi è un'opera, nel tempo usuale della verità in corso, essa sorge come l'inusitato, l'insolito, che non ha rapporto con questo mondo né con questo tempo. Non è mai a partire dalla familiare realtà presente che essa si afferma; ci sottrae invece tutto quanto ci è più familiare. Ed è sempre in eccesso, è il superfluo di ciò che è sempre in difetto; quel che abbiamo chiamato: la sovrabbondanza del rifiuto.

L'opera dice questa parola, cominciamento, e ciò che pretende di dare alla storia è l'iniziativa, la possibilità di un punto di partenza. Ma essa stessa non comincia. È sempre anteriore ad ogni inizio, è sempre già finita. Non appena la verità che crediamo di ricavarne è divenuta giorno, è divenuta la vita e il lavoro del giorno, l'opera si richiude in sé come estranea a questa verità e come priva di significazione, poiché non è soltanto in rapporto alle verità già note e certe che sembra estranea, scandalo del mostruoso e del non-vero; ma sempre essa rifiuta il vero: qualunque sia, anche se derivato da essa, lo rovescia, lo riprende in sé per nascondere e dissimularlo. E tuttavia dice la parola cominciamento e ha stretto rapporto col giorno. Essa è il punto del giorno che precede il giorno, che inizia, che dà investitura. « Mistero che dà investitura », dice Char; ma essa rimane il misterioso escluso dall'iniziazione e l'esiliato dalla chiara verità.

In tal senso è sempre originale, e ad ogni istante è cominciamento: e così appare ciò che è sempre nuovo, il miraggio della verità non accessibile dell'avvenire. Ed è nuova « adesso », rinnova questo « adesso » che essa sembra iniziare, e rendere più attuale, e infine è assai vecchia, paurosamente vecchia, è ciò che si perde nella notte dei tempi, essendo l'origine che ci precede sempre come data prima di noi, come avvicinamento a ciò che ci consente di allontanarci: cosa del passato, in un altro senso rispetto a quello di Hegel.

La dialettica dell'opera.

L'opera non è opera che in quanto unità lacerata, sempre in lotta e mai placata, è questa intimità lacerata solo se si fa luce dell'oscuro, se è

uno schiudersi di ciò che continua a stare chiuso. Chi produce come creatore l'opera col renderla presente e chi come lettore si tiene presente in essa per ricrearla, costituiscono uno degli aspetti di siffatta opposizione, ma già la sviluppano e anche vi danno stabilità, sostituendo all'esaltante contrarietà la certezza di poteri separati, sempre pronti a dimenticare che sono reali soltanto nell'esaltazione che li unisce lacerandoli. L'opera, poiché non può mantenere in sé la contrarietà che unisce lacerando, porta il principio della sua rovina. E ciò che la rovina è il fatto che essa *sembra* vera, e dalla sembianza di verità si ricava da una parte una verità attiva e dall'altra una falsa sembianza inattiva che si chiama il bello; in una dissociazione a partire dalla quale l'opera diviene una realtà più o meno efficace ed un oggetto estetico.

Il lettore che non è solamente lettore, ma vive e lavora in un mondo dove ha bisogno della verità del giorno, crede che l'opera abbia in sé il momento del vero; mentre essa è sempre, rispetto alla verità che pretendiamo di attribuirle, ciò che la precede, e, a questo titolo, è sempre il non-vero, il « non » in cui il vero ha la sua origine. Il lettore vede, nel chiarore meraviglioso dell'opera, non ciò che s'illumina attraverso l'oscuro che lo trattiene e vi si cela, non l'evidenza che si rischiarizza soltanto in nome della notte, ma ciò che è chiaro in sé, la significazione, ciò che si comprende e ciò che si può prendere all'opera, separandolo da essa, per goderne o per disporne. In tal modo, il dialogo del lettore con l'opera consiste sempre di più nell'« elevare » l'opera alla verità, nel trasformarla in un linguaggio corrente, in formule efficaci, in valori utili, mentre il dilettante e il critico si consacrano alle « bellezze » dell'opera, al suo valore estetico, e credono, davanti a questa conchiglia vuota che fanno oggetto di interesse disinteressato, di avere parte ancora al riserbo dell'opera.

Questa trasformazione si compie necessariamente nel momento in cui la storia diviene al massimo grado lavoro e intento di realizzazione.

L'opera e il sacro.

Ma s'intuisce anche perché, nei periodi in cui l'uomo non è ancora presente a se stesso e in cui ciò che è presente ed attivo è invece l'inumano, il non-presente, il divino, l'opera sia più che mai prossima alle sue esigenze e tuttavia nascosta e come ignorata. Quando l'arte è il linguaggio degli dei, quando il tempio è il soggiorno dove dimora il dio, l'opera è invisibile e l'arte è sconosciuta. Il poema nomina il sacro, e gli uomini sentono il sacro, non il poema. Ma nomina il sacro come innominabi-

le, dice in esso l'indicibile, ed è — avvolto e celato nel velo del canto che il poeta trasmette alla comunità, affinché divenga origine comune. — il « fuoco non visto, indecomponibile », « il ramo del primo sole » (René Char). Così, il poema è il velo che rende visibile il fuoco, lo rende visibile proprio in quanto lo vela e lo dissimula. Dunque lo mostra, lo chiarifica, ma per una dissimulazione; perché trattiene in oscurità ciò che può solo illuminarsi attraverso l'oscuro, e lo serba oscuro fin nel chiarore che l'oscurità rende anteriore. Il poema si eclissa davanti al sacro che nomina, è il silenzio che porta alla parola il dio che parla in lui, — ma, poiché il divino è l'indicibile e sempre senza parola, il poema, attraverso il silenzio del dio che esso contiene nel linguaggio, è ciò che parla anche come poema e ciò che si mostra come opera, pur rimanendo nascosto.

L'opera è dunque, al tempo stesso, nascosta nella profonda presenza del dio, e presente e visibile nell'assenza e nell'oscurità del divino. E dunque l'intimità lacerata della sua propria essenza, e ciò che dice, nominando il sacro, è il combattimento delle divinità sotterranee, le furiose, le « figlie disonorate della Notte », contro le divinità splendenti che in nome degli uomini si fanno custodi della giustizia. Questo combattimento è il combattimento stesso della sua essenza, e se nei secoli l'opera ritorna talvolta a tali miti, è perché è presente in essi, essa sola sotto il velo del divino.

Sembra che vi sia, nel corso del tempo, come una « dialettica » dell'opera e una trasformazione del senso dell'arte, movimento che non corrisponde ad epoche storiche determinate ed è tuttavia in rapporto con situazioni storiche differenti. Attenendoci a uno schema sommario, è questa dialettica che conduce l'opera dalla pietra innalzata, dal grido ritmico e inneggiante, con cui annuncia e realizza il divino, alla statua in cui dà forma agli dèi, fino alle opere in cui rappresenta gli uomini, prima di figurare se stessa.

Il problema dell'origine.

L'opera viene così dagli dèi agli uomini, collabora a questo passaggio, poiché ogni volta pronuncia la parola cominciamento in un modo più originale di quanto non lo siano i mondi, e le potenze che si servono di essa per manifestarsi o per agire. Anche la sua alleanza con gli dèi, cui sembra così vicina, è rovinosa per gli dèi. Nell'opera gli dèi parlano, nel tempio gli dèi abitano, ma l'opera è anche il silenzio degli dèi, è l'oracolo in cui si fa parola misteriosa e mistero della parola il mistero del mutismo degli dèi. E nel tempio il dio abita, ma dissimulato, ma assente di un'as-

senza pungente, e ne è ambigua affermazione appunto lo spazio sacro che l'opera, a sua volta visibile ed invisibile, ci manifesta. L'opera dice gli dèi, ma gli dèi come indicibili, è presenza dell'assenza degli dèi, e, in questa assenza, tende a rendersi a sua volta presente, a divenire non più Zeus, ma statua, non più la lotta reale delle Erinni e delle divinità diurne, ma tragedia ispirata, e quando gli dèi sono rovesciati il tempio non scompare con essi, comincia piuttosto ad apparire, si rivela continuando ad essere ciò che prima era soltanto a sua insaputa: *il soggiorno dell'assenza degli dèi*.

L'opera non è meno pericolosa per l'uomo che, avendole tolto gli attributi e la dismisura del sacro, vuole mantenerla al suo livello, si vuole affermare in essa come dominio, riuscita, compimento felice e ragionevole del lavoro. Appare ben presto che l'opera d'arte non è affatto padroneggiata dalla maestria, che ha rapporto con la sconfitta non meno che con la riuscita, che non è una cosa che si possa fare lavorando, e che nell'arte il lavoro non viene onorato, anche quando l'opera lo esige, ma snaturato profondamente. Nell'opera l'uomo parla, ma l'opera dà voce nell'uomo a ciò che non parla, all'innominabile, all'inumano, a ciò che è senza verità, senza giustizia, senza diritto, là dove l'uomo non si riconosce, non si sente giustificato, non è più presente, non è più uomo per sé, né uomo davanti a Dio, né dio davanti a se medesimo.

Ogni volta che, dietro agli dèi o nel nome degli uomini, l'opera si fa intendere, è come per annunciare un più grande cominciamento. Gli dèi sembrano detenere le chiavi dell'origine, appaiono le potenze prime da cui tutto s'irradia; l'opera, pur dicendo gli dèi, dice qualche cosa di più originale di essi, dice la mancanza degli dèi che è il loro Destino, e dice, al di qua del Destino, l'ombra in cui questo permane senza segno e senza potere.

Che cosa rimane da dire all'opera che è stata parola degli dèi, parola dell'assenza degli dèi, che è stata parola giusta ed equilibrata dell'uomo, poi parola degli uomini nella loro diversità, poi parola degli uomini diseredati, di coloro che non hanno la facoltà di parlare, poi parola di ciò che non parla nell'uomo, del segreto, della disperazione o del rapimento? che cosa si è sempre sottratto al suo linguaggio? Essa stessa. Quando tutto è stato detto, quando il mondo s'impone come la verità del tutto, quando la storia si vuole compiere nella compiutezza del discorso, quando l'opera non ha più niente da dire e scompare, proprio allora essa tende a divenire parola dell'opera. Nell'opera scomparsa, l'opera vorrebbe parlare, e l'esperienza diviene la ricerca dell'essenza dell'opera, l'affermazione dell'arte, il problema dell'origine.

Ritroviamo qui l'interrogativo che l'arte oggi ci pone, ma compren-

diamo anche quanto di pericoloso e d'insolito vi sia in questa tendenza dell'opera a venire direttamente alla luce, ad emergere, a rendersi visibile e presente, non soltanto in se stessa ma nell'esperienza da cui nasce. Che cosa è rimasto accertato dallo schema di cui ci siamo serviti, che cosa è apparso applicando questa griglia? Soltanto questo: che l'arte ci è sempre invisibile, che è sempre anteriore a ciò di cui parla e anteriore a se stessa. Quel che più ci colpisce è questo movimento che sempre sottrae l'opera e la rende tanto più potente quanto meno essa è manifesta: come se una legge segreta esigesse che sia sempre nascosta in ciò che mostra, e che mostri solo ciò che deve restare nascosto, e infine che lo mostri soltanto dissimulandolo. Perché l'unione così intima dell'arte col sacro? Perché nel movimento in cui l'arte, il sacro, ciò che si mostra, ciò che si nasconde, l'evidenza e la dissimulazione, si scambiano senza sosta, si richiamano e si afferrano mentre si compiono soltanto come approssimazione all'inafferrabile, l'arte trova la profonda *riserva* di cui ha bisogno: nascosta e preservata dalla presenza del dio, manifesta e apparente attraverso l'oscurità del divino, protetta e riservata di nuovo da questa oscurità e questa lontananza che costituisce il suo spazio e che essa suscita come per venire alla luce. È questa riserva che le permette allora di rivolgersi al mondo pur riservandosi, di essere il cominciamento sempre riservato di ogni storia. Per questo, quando gli dèi vengono meno, non è soltanto il senso di ciò che la faceva parlare che rischia di venir meno, ma qualche cosa di molto più importante: l'intimità della sua riserva che oggi non può più trovare, come ha fatto prima dell'età moderna, nel segreto della natura, nell'oscurità del mondo ancora irrisolto e incompiuto.

Dal momento che non può trovare fondamento negli dèi, e neppure nell'assenza degli dèi; dal momento che non può trovar sostegno nell'uomo presente il quale non le appartiene più (preso com'è dalla decisione di realizzarsi, vale a dire di rendersi libero dalla natura e libero dal puro essere, per mezzo del lavoro e dell'azione efficace), che cosa diventerà l'opera? E dove troverà, fuori del divino, fuori del mondo, lo spazio in cui potersi fondare e riservare? Questa è anche la domanda che sollecita l'opera all'esperienza della propria origine, quasi che nella ricerca dell'arte che si preoccupa della sua essenza, sperasse di trovare ormai il suo terreno e il suo nutrimento.

L'esperienza originale

Interrogarsi sull'arte, come fa l'estetologo, è cosa che non ha relazione con questa « ricerca dell'opera ». L'estetica parla dell'arte, ne fa un oggetto di riflessione e di sapere. La esplica riducendola oppure la esalta dichiarandola, ma, in tutti i modi, l'arte è per l'estetologo una realtà presente intorno alla quale egli solleva, senza rischio, pensieri probabili.

L'opera si pone il problema dell'arte. Ciò vuol dire che per l'opera l'arte non è mai data, è che l'opera può trovarla soltanto nel proprio compimento, nell'incertezza radicale di sapere in partenza se l'arte è e ciò che è. Finché l'opera può servire l'arte servendo altri valori, questi valori le permettono di trovare l'arte senza doverla cercare e anche di non trovarla. Un'opera ispirata dalla fede non deve preoccuparsi di se stessa, testimonia per la fede, e se testimonia male, se l'opera è mancata, la fede non ne soffre. L'opera di oggi non ha fede all'infuori di se stessa, e questa fede è passione assoluta per ciò che dipende solo da lei di suscitare; e tuttavia, da sé, può scoprirne soltanto l'assenza, e ha forse il potere di manifestarlo soltanto dissimulando la sua ricerca, ricercandolo dove l'impossibile lo preserva — e, a causa di ciò, quando essa si pone il compito di afferrarlo nella sua essenza, il suo compito è appunto l'impossibile, ed essa si realizza allora soltanto come una ricerca infinita, poiché qualità propria dell'origine è d'essere sempre velata da tutto ciò di cui è origine.

Prima dell'opera, l'arte non esiste forse nelle altre opere che l'hanno già nobilitata? Non pensa Cézanne d'averla incontrata nei Veneziani del Louvre? Rilke, se celebra Hölderlin, non si scarica su di lui della certezza che il poema, la poesia esiste? Cézanne sa forse che l'arte si trova a Venezia, ma l'opera di Cézanne non lo sa; e questa qualità suprema, la *realizzazione*, in cui egli credeva di potersi rappresentare l'essenza dell'arte, può essere essenziale per la sua opera solo in quanto questa si compie.

Ci possiamo senza dubbio rappresentare una tale ricerca, descriverla, ritrovare i momenti di quel che ci sembra essere la creazione artistica. Malraux per esempio ha mostrato che l'artista prende coscienza della sua

opera a venire vivendo in quella specie di coscienza realizzata dell'arte che è per lui il Museo, cioè l'arte non rappresenta nelle sue realizzazioni mai ripresa nelle metamorfosi per cui le opere diventano momenti di una loro durata e l'arte diventa il senso sempre incompiuto di tale movimento. È una concezione importante, ma che ci aiuta soprattutto a comprendere o a figurarci come l'opera sia sempre in difetto di fronte a se stessa, se non vi è mai arte senza l'insieme delle opere che la rendono presente e se tuttavia l'arte è « vera » soltanto nell'opera ancora a venire.

Le abitudini che ci vengono dalle formule dell'arte soggettiva ci fanno credere che l'artista, o lo scrittore, cerchi di esprimersi, e che per lui ciò che manca al Museo e alla letteratura sia proprio lui stesso: ciò che lo tormenta, ciò che egli si sforza di mettere in opera, sarebbe questa espressione di se stesso, attraverso una tecnica artistica.

Il problema di Cézanne è forse quello di esprimersi, cioè dare all'arte un artista in più? Egli « ha giurato a se stesso di morire dipingendo »: solo per sopravvivere? Si sacrifica forse in questa passione senza felicità affinché i suoi quadri diano forma ai suoi singolari stati d'animo? Nessuno ne dubita, ciò che egli cerca non ha che un nome: pittura; ma la pittura può essere trovata soltanto nell'opera a cui egli lavora, e questa esige che egli esista soltanto nella sua opera, e i suoi quadri sono soltanto tracce su un cammino infinito non ancora scoperto.

Leonardo da Vinci è uno degli esempi di questa passione che vuole innalzare l'opera all'essenza dell'arte e che infine scorge in ciascuna opera solo il momento insufficiente, la via di una ricerca di cui riconosciamo anche noi, nei quadri incompiuti e come aperti, il passaggio che è ora per noi la sola opera essenziale. Non si intende il destino di Leonardo se si vede in lui un pittore che non metteva la sua arte al di sopra di tutto. Né sono i suoi giudizi a rivelarci che egli aveva fatto della pittura un assoluto, neppure quando definisce la pittura come il più grande processo spirituale; ma è la sua angoscia, a rivelarcelo, è lo spavento che lo afferrava ogni volta che si metteva davanti a un quadro. La ricerca, per effetto della situazione particolare del Rinascimento, lo porta fuori dalla pittura, diventa ricerca dell'arte e dell'arte sola, che nello spavento di dover realizzare l'irrealizzabile, nell'angoscia davanti alla pittura, si traduce in oblio di ciò che è cercato, in scoperta di un puro sapere inutile, affinché si allontani sempre più il momento terribile della realizzazione, fino al giorno in cui, nelle sue note, s'iscrive questa asserzione rivelatrice: Non bisogna desiderare l'impossibile. Ma perché l'impossibile è ciò che l'opera desidera quando è divenuta il problema della propria origine?

Il rischio.

In una lettera di Rilke, indirizzata a Clara Rilke, troviamo questa risposta: « Le opere d'arte sono sempre i prodotti di un rischio corso, di un'esperienza condotta fino in fondo, fino al punto in cui l'uomo non può più continuare ». L'opera d'arte è legata ad un rischio, è l'affermazione di una esperienza estrema. Ma quale rischio? Di quale natura è il nesso che la unisce al rischio?

Dal punto di vista dell'opera (dal punto di vista di quelle sue esigenze che abbiamo descritte), si vede chiaramente che essa richiede a colui che la rende possibile un sacrificio. Il poeta appartiene al poema, e gli appartiene solo quando permane in questa libera appartenenza. Tale relazione non è la semplice abnegazione formale che gli scrittori del XIX secolo hanno messa in valore. Quando si dice che lo scrittore deve vivere soltanto per scrivere bene, che l'artista deve sacrificare tutto alle esigenze della sua arte, non si esprime affatto l'urgenza pericolosa, la prodigalità del rischio che si hanno in tale appartenenza. Anche il saggio si dà completamente al suo compito di saggio. E la moralità in generale, l'obbligo del dovere pronunciano lo stesso giudizio fanatico per il quale l'individuo è, alla fine, invitato a sacrificarsi e a perire. Ma l'opera non è il valore limpido che esige il nostro esaurirci nell'edificarlo, per passione o per fedeltà al fine che per noi rappresenta. L'artista corre un rischio perché l'opera stessa essenzialmente è rischio, e, appartenendole, l'artista appartiene anche al rischio.

In uno dei *Sonetti ad Orfeo*, Rilke ci apostrofa così:

Noi, noi infinitamente arrischiati...

Perché infinitamente? L'uomo è il più arrischiato di tutti gli esseri, poiché si mette lui stesso a rischio. Costruire il mondo, trasformare la natura col lavoro riesce soltanto in una sfida avventurosa nel corso della quale il più facile viene scartato. Tuttavia, in questa sfida parla ancora la ricerca di una vita protetta, soddisfatta e sicura, parlano i compiti precisi e i doveri giusti. L'uomo rischia la sua vita, ma sotto la protezione del giorno comune, alla luce dell'utile, del salutare e del vero. Talvolta, nella rivoluzione, nella guerra, sotto la pressione dello sviluppo storico, egli rischia il suo mondo, ma sempre in vista di una possibilità più grande, per ridurre ciò che è lontano, proteggere quel che egli è, proteggere i valori ai quali il suo potere è connesso — in una parola per ordinare il giorno ed estenderlo o verificarlo sulla misura del possibile.

Quale è il rischio che appartenerrebbe in modo specifico all'opera, quan-

do essa ha per compito l'essenza dell'arte? Ma non è già sorprendente una tale domanda? L'artista non appare forse come libero dai pesi della vita, irresponsabile di ciò che crea, abituato a vivere comodamente nell'immaginario, dove, se corresse un rischio, il rischio sarebbe ancora un'immagine?

L'esilio.

È vero: Saint-John Perse, intitolando uno dei suoi poemi *Exil*, ha definito la condizione poetica. Il poeta è in esilio, è esiliato dalla città, esiliato dalle occupazioni regolate e dagli obblighi limitati, da tutto ciò che è risultato, realtà afferrabile, potere. L'aspetto esterno del rischio a cui l'opera lo espone, è appunto la sua apparenza inoffensiva: il poema è inoffensivo, e chi vi si sottomette si priva di se stesso come potere, accetta di essere gettato fuori da quel che può e da tutte le forme della possibilità.

Il poema è l'esilio, e il poeta, che gli appartiene, appartiene all'insoddisfazione dell'esilio, è sempre fuori di se stesso, fuori dal suo luogo natale, appartiene all'estraneità, al di fuori senza intimità e senza limite, a quel margine che Hölderlin definisce, nella sua follia, quando vi scorre lo spazio infinito del ritmo.

Questo esilio che è proprio del poema fa del poeta l'errante, il sempre smarrito, colui che è privo della presenza stabile e della vera sosta. E ciò deve essere inteso nel senso più grave: l'artista non appartiene alla verità, perché l'opera è ciò che sfugge al movimento del vero, perché sempre, da qualche parte, essa lo revoca, si sottrae alla significazione, designando la regione dove niente resta, dove ciò che è avvenuto non è tuttavia avvenuto, dove ciò che ricomincia non è ancora mai cominciato, luogo della più pericolosa indecisione, della confusione da cui niente sorge. Questo di fuori eterno è evocato efficacemente dall'immagine delle tenebre *esterne*, in cui l'uomo è messo alla prova di ciò che il vero deve negare per divenire la possibilità e la via.

Il rischio che attende il poeta e, dietro di lui, ogni uomo che scrive nella dipendenza di un'opera essenziale, è l'errore. Errore significa il fatto di errare, di non poter stare, perché, dove si è, mancano le condizioni di un qui decisivo; là, ciò che accade non ha l'azione chiara dell'avvenimento a partire dal quale qualche cosa di stabile potrebbe essere fatto, e, in conseguenza, ciò che accade non accade, ma neppure passa, non è mai sorpassato, viene e ritorna senza posa, è l'orrore e la confusione e l'incertezza della eterna ripresa. Là, non è questa o quest'altra verità che

manca oppure la verità in generale; non è neppure il dubbio a guidarci o la disperazione a paralizzarci. L'errante non ha la sua patria nella verità, ma nell'esilio, si tiene al di fuori, al di qua, in disparte, dove regna la profondità della dissimulazione, l'oscurità elementare che non gli lascia avere rapporto con niente, e, come tale, è motivo di spavento.

Ciò che l'uomo rischia quando appartiene all'opera e quando l'opera è la ricerca dell'arte è dunque ciò che di più grave può rischiare: non solo la sua vita, il mondo in cui ha dimora, ma la sua essenza, il suo diritto alla verità e ancor più il suo diritto alla morte. Egli parte, diviene, come lo chiama Hölderlin, il migratore, colui che, come i sacerdoti di Dioniso, erra di paese in paese nella notte sacra. Questa migrazione errante può condurlo talora all'insignificanza, alla facilità felice di una vita coronata di piaceri, alla stoltezza dell'irresponsabilità onorifica, così come, talora, alla miseria dello smarrimento che è solo l'instabilità di una vita senza opera; e talora alla profondità in cui tutto vacilla, in cui la serietà è scossa, e l'urto stesso spezza l'opera e si dissimula nell'oblio.

Nel poema, non è un solo individuo come tale che si arrischia, o una certa ragione che si espone all'attacco e alla bruciatura delle tenebre. Il rischio è più essenziale; è il pericolo dei pericoli, essendo ogni volta radicalmente rimessa in causa l'essenza del linguaggio. Rischiare il linguaggio, ecco una delle forme di questo rischio. Rischiare l'essere, questa parola fondamentale che l'opera pronuncia pronunciando la parola cominciamento, è l'altra forma del rischio. Nell'opera d'arte, l'essere si sottopone al rischio; poiché, mentre nel mondo, dove gli esseri lo respingono per poter essere, esso è sempre dissimulato, negato e rinnegato (in questo senso, anche, protetto), là, per contro, là dove regna la dissimulazione, ciò che si dissimula tende ad emergere nel fondo dell'apparenza, ciò che è negato diventa il troppo pieno dell'affermazione, — ma tale apparenza non rivela niente, in tale affermazione niente si afferma, è soltanto la posizione instabile a partire dalla quale, se l'opera riesce a contenerla, il vero potrà aver luogo.

L'opera trae luce dall'oscuro, è relazione con ciò che non tollera rapporti, incontra l'essere prima che l'incontro sia possibile e là dove la verità viene meno. Rischio essenziale, in cui si tocca l'abisso; per cui ci leghiamo, con un vincolo che non è mai troppo forte, al non-vero, e cerchiamo di legare a ciò che non è vero una forma essenziale di autenticità. È quel che suggerisce Nietzsche quando dice: « Abbiamo l'arte per non colare a picco (toccare il fondo) con la verità »¹. Egli non intende già, come s'interpreta superficialmente, che l'arte sia l'illusione che ci protegge

¹ *Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.*

dalla verità mortale. Dice invece: noi abbiamo l'arte affinché ciò che ci fa toccare il fondo non appartenga al dominio della verità. Il fondo, lo sprofondamento, appartiene all'arte: questo fondo è *talora*, assenza di fondamento e puro vuoto senza importanza, *talora*, il punto a partire dal quale può darsi un fondamento; ma è anche *sempre nello stesso tempo* l'uno e l'altro, l'intrecciarsi del Sì e del No, il flusso e il riflusso dell'ambiguità essenziale. Ed è questo il motivo per cui ogni opera d'arte e ogni opera letteraria sembrano oltrepassare la comprensione e tuttavia sembrano non raggiungerla mai, di modo che bisogna dire che esse sono capite sempre troppo e sempre troppo poco.

Proviamoci a ricercare più precisamente ciò che ci accade per il fatto che « abbiamo l'arte ». E che cosa ci occorre per avere l'arte? quale è il senso di questa possibilità? Noi intravediamo continuamente la portata di tali domande che si svegliano solamente nell'opera dal momento che ha per compito l'essenza dell'arte. E abbiamo l'arte? La questione resta precisamente indecisa a partire dal momento in cui ciò che deve parlare, nell'opera, è la sua origine.

Il rovesciamento radicale.

Quando un filosofo contemporaneo definisce la morte come la possibilità estrema, assolutamente propria, dell'uomo, mostra che l'origine della possibilità è nell'uomo legata al fatto che *può* morire, che la morte è ancora per lui una possibilità, che l'evento per cui esce dal possibile e appartiene all'impossibile, sta tuttavia nella sua padronanza, è il momento estremo della sua possibilità (ciò che egli esprime dicendo precisamente che la morte è « la possibilità dell'impossibilità »¹). Già Hegel aveva riconosciuto che lavoro, linguaggio, libertà e morte sono aspetti di uno stesso movimento e che solo lo stare risolutamente accanto alla morte permette all'uomo di divenire il nulla attivo, capace di negare e di trasformare la realtà-naturale, di combattere, di lavorare, di sapere e di essere storico. È una forza magica, una potenza assoluta del negativo che diviene il lavoro della verità nel mondo, che porta la negazione alla real-

¹ È forse utile ricordare che non è in questa direzione che il senso proprio del pensiero di Heidegger dev'essere ricercato. È il momento di dire che il nome di Heidegger avrebbe potuto essere richiamato più spesso nel corso di queste pagine; se così non è stato, è perché evidentemente, lasciando intendere che il pensiero di Heidegger, o anche soltanto ciò che esso afferma dell'arte, potrebbe riconoscersi nella maniera in cui l'esperienza dell'arte cerca di cogliersi e di esprimersi qui, avremmo finito per aggiungere altra confusione alla confusione in cui quel pensiero è stato abbandonato.

² Emmanuel Levinas è il primo ad aver chiarito ciò che era in gioco in questa espressione (*Le Temps et l'Autre*).

tà, la forma all'informe, la fine all'indefinito. Noi vogliamo dar fine: è questo il principio dell'esigenza civilizzatrice, l'essenza del volere di realizzazione che cerca il compimento, esige l'adempimento e trova il dominio universale. Che l'esistenza sia autentica quando è capace di sopportare la possibilità fino al suo punto estremo, quando è capace di slanciarsi verso la morte come verso il possibile per definizione: tale è il movimento in forza del quale nella storia occidentale, l'essenza dell'uomo si è fatta azione, valore, avvenire, lavoro e verità. L'affermazione che nell'uomo tutto è possibilità, esige anzitutto che la morte, senza la quale l'uomo non potrebbe formare un tutto né esistere in vista di un tutto, sia essa stessa un potere, sia possibile, sia ciò che rende tutto, il tutto, possibile.

Ma che avviene allora dell'arte, della letteratura? La questione ritorna adesso con una violenza particolare. Se abbiamo l'arte, che è l'esilio della verità, che è il rischio di un gioco innocente, che afferma l'appartenenza dell'uomo a un di fuori senza intimità e senza limite, là dove egli è gettato fuori da ciò che può e fuori da tutte le forme della possibilità, come avviene questo? In che modo l'uomo si dà un'arte se egli è tutto possibilità? Non significa forse che, contrariamente alla sua presunta esigenza autentica, che si accorda alla legge del giorno, egli ha con la morte una relazione che non è quella della possibilità, che non conduce alla padronanza, né alla comprensione, né al lavoro del tempo, ma lo espone a un rovesciamento radicale? *Questo rovesciamento* non sarà allora l'*esperienza originale* che l'opera deve toccare, richiudendosi, e che rischia continuamente di richiudersi su di essa e trattenerla? Allora, la fine, il fine non sarebbe più ciò che dà all'uomo facoltà di finire, di limitare, di separare, dunque di afferrare, ma l'infinito, il cattivo infinito, per cui la fine non può essere mai superata. Allora, la morte non sarebbe più « la possibilità assolutamente propria », la mia morte, l'avvenimento unico che risponde alla preghiera di Rilke: « O Signore, dà a ciascuno la sua morte », ma al contrario ciò che non viene mai a me, di modo che io non muoio, ma « si muore », si muore sempre altri da se stessi, al livello della neutralità, della impersonalità di un Egli eterno.

I tratti di questo rovesciamento possono essere richiamati solo in modo rapido, in questa sede.

Si muore: non è già la formula rassicurante destinata a sventare un momento temibile. *Si muore*: anonimo è colui che muore, e l'anonimato è l'aspetto sotto il quale l'inafferrabile, il non-limitato, il non-localizzato, si pronunciano più pericolosamente accanto a noi. Chiunque ne fa esperienza, fa esperienza di una potenza anonima, impersonale, quella di un avvenimento che, essendo la dissoluzione di ogni avvenimento, non è

soltanto adesso, ma ha un cominciamento che è già ricominciamento, e sotto il suo orizzonte tutto ciò che viene ritorna. A partire dall'istante in cui « si muore », l'istante è revocato; quando si muore, il « quando » non designa una data, ma qualsiasi data, così come vi è un livello di questa esperienza dove la morte rivela la sua natura apparendo non più come il decesso di una determinata persona, né come la morte in generale, ma sotto forma neutra: la morte di qualcuno. La morte è sempre una morte qualsiasi. Di qui il sentimento che sono fuori luogo i segni particolari d'affetto che i congiunti testimoniano ancora a colui che è nella morte, poiché ora non vi è più da distinguere fra congiunto e distante. Le sole lacrime giuste sono le lacrime impersonali, la tristezza in generale delle piangenti delegate dall'indifferenza del « si ». La morte è pubblica: se ciò non significa che essa sia il puro passaggio nell'esteriore quale traspare nell'aspetto spettacolare della morte come cerimonia, s'intuisce tuttavia, in che modo essa divenga l'*errore* subdolo, indistinto, indisponibile, a partire dal quale l'indeterminatezza consegna il tempo al calpestio sibrante della ripetizione.

L'esperienza dell'arte.

Al poeta, all'artista si rivolge l'invito: « Sii sempre morto in Euridice »¹. Apparentemente, questa esigenza drammatica va completata in maniera rassicurante: Sii sempre morto in Euridice, al fine di essere vivo in Orfeo. L'arte reca con sé la doppiezza. Questa doppiezza le permette di sfuggire al proprio rischio, di disimpegnarsene trasformandolo in sicurezza, di avere parte al mondo, alla riuscita e ai vantaggi del mondo, senza avere parte ai suoi doveri. L'arte si addentra così in questo altro rischio, rischio che è senza pericolo, che significa soltanto la perdita inavvertita dell'arte, l'insignificanza brillante, il cicaleccio tranquillo in seno agli onori.

La doppiezza non può essere sventata. Ma deve essere sperimentata fino in fondo. La doppiezza del sogno felice che ci invita a morire tristemente in Euridice al fine di sopravvivere gloriosamente in Orfeo, è la dissimulazione che si dissimula, è l'oblio profondamente obliato. Ma, dietro a questo facile oblio che ci riserva le soddisfazioni della gloria, appartiene pure all'opera la doppiezza fondamentale, quella che ci destituisce di ogni potere. Allora, il sogno felice non è più tanto felice: si capovolge in incubo, ricade in confusione, in miseria; l'inessenziale, la leg-

¹ RILEY, *Sonetti a Orfeo*, XIII, parte II.

gerezza sufficiente, si fa insopportabile perdita dell'essenza; la bellezza sfiorisce in errore, l'errore si apre in esilio, migrazione nel di fuori senza intimità e senza riposo. *Sii sempre morto in Euridice*. Sì, questo è l'invito, questo è l'ordine, — ma, in fondo a questo ordine, a « sempre morto » fa eco « sempre vivo », e vivo non significa più qui la vita, ma, sotto i colori dell'ambiguità rassicurante, significa la perdita del potere di morire, la perdita della morte come potere e possibilità, il sacrificio essenziale: il rovesciamento radicale che Rilke (il quale, come abbiamo visto, ha forse sempre giocato d'astuzia) esprime, senza afferrarne tutta la portata, nella lettera del 6 gennaio del 1923, quando chiede di non vedere più nella morte qualche cosa di negativo, ma *das Wort « Tod » ohne Negation zu lesen*. Leggere la parola morte senza negazione, vuol dire toglierne il mordente della decisione e il potere di negare, vuol dire separarsi dalla possibilità e dal vero, ma vuol dire anche separarsi dalla morte come evento vero, abbandonarsi all'indistinto e all'indeterminato, l'al di qua vuoto dove la fine ha la pesantezza del ricominciamento.

Tale esperienza è quella dell'arte. L'arte come immagine, come parola e come ritmo, indica la prossimità minacciosa di un di fuori vago e vuoto, esistenza neutra, nulla, senza limite, sordida assenza, soffocante condensazione in cui senza posa l'essere si perpetua sotto la specie del niente.

L'arte è originalmente legata a questo fondo di impotenza in cui tutto ricade quando il possibile si attenua. In rapporto al mondo dove la verità ha il suo fondamento e la sua base sempre a partire dall'affermazione decisiva come di un luogo in cui essa può sorgere, l'arte rappresenta originalmente il presentimento e lo scandalo dell'errore assoluto, di qualche cosa di non-vero, ma in cui il « non » non ha il carattere perentorio di un limite, poiché è piuttosto l'indeterminazione piena e senza fine con la quale il vero non può andare d'accordo, che esso non ha il potere di riconquistare e di fronte alla quale si decide soltanto per diventare la violenza del negativo.

Se il lavoro essenziale del vero è negare, è perché l'errore *afferma* nella pienezza profusa che è la sua riserva fuori del tempo e in ogni tempo. Questa affermazione è la perpetuità di ciò che non tollera né inizio né fine, la stagnazione che non produce né distrugge, ciò che non è mai arrivo, ciò che non tronca né nasce ma ritorna, l'eterno ondeggiamento del ritorno. È in questo senso che vi è in prossimità dell'arte un patto stretto con la morte, con la ripetizione e con la sconfitta. Il ricominciamento, la ripetizione, la fatalità del ritorno, tutto ciò a cui alludono le esperienze dove il sentimento di estraneità si intreccia al già visto, dove l'irremissibile prende la forma di una ripetizione senza fine, dove l'uguale è

dato nella vertigine dello sdoppiamento, dove non possiamo conoscere ma riconoscere, tutto ciò allude all'errore iniziale che può esprimersi sotto questa forma: ciò che viene per primo, non è il cominciamento, ma il ricominciamento, e l'essere è precisamente l'impossibilità di essere una prima volta.

Movimento che si può chiarire — non spiegare — evocando quelle forme e quelle crisi chiamate « complessi ». La loro essenza consiste nel fatto che nel momento in cui si producono, si sono già prodotte, si riproducono continuamente; è questo il loro tratto caratteristico: esse sono l'esperienza del ricominciamento. « Di nuovo, di nuovo! » è il grido dell'angoscia alle prese con l'irrimediabile, con l'essere. Di nuovo, di nuovo, questa è la ferita chiusa del complesso: avviene di nuovo, ricomincia, ancora una volta. Il ricominciamento dell'esperienza, e non il fatto che questa non riesce, è il fondamento dello « scacco ». Tutto ricomincia sempre — sí, ancora una volta, di nuovo, di nuovo.

Già Freud, stupito dalla tendenza alla ripetizione, come appello potente all'antefatto, vi aveva riconosciuto il richiamo stesso della morte. Ma forse deve finalmente apparire che chi cerca di spiegare la ripetizione per mezzo della morte è anche spinto a spezzare la morte come possibilità, a rinchiuderla essa stessa nell'incanto della ripetizione. Sí, noi siamo legati al disastro, ma quando lo scacco ritorna, bisogna capire che lo scacco è appunto questo ritorno. Il ricominciamento, come potenza anteriore al cominciamento, è appunto l'errore della nostra morte.

Ritorno alla questione.

Arriviamo qui al punto in cui la questione che ci è stata posta solleva in tutta la sua potenza la contraddizione alla quale ritorna ogni risposta. Ciò che l'opera dice, è la parola cominciamento. L'opera-tuttavia è oggi l'opera d'arte, è opera a partire dall'arte, ed essa dice il cominciamento quando dice l'arte che è sua origine e la cui essenza è divenuta il suo compito. Ma dove ci ha condotti l'arte? Prima del mondo, prima del cominciamento. Essa ci ha gettati fuori dal nostro potere di cominciare e di finire, ci ha volti verso il di fuori senza intimità, senza luogo e senza riposo, presi nella migrazione infinita dell'errore. Noi cerchiamo la sua essenza: essa è là dove il non-vero non ammette niente di essenziale. Ci appelliamo alla sua sovranità: essa distrugge il regno, distrugge l'origine, la riporta all'immensità errante dell'eternità sviata. L'opera dice la parola cominciamento a partire dall'arte che è compromessa nel ricominciamento. Essa dice l'essere, dice la scelta, la padronanza, la forma, dicendo

l'arte che dice la fatalità dell'essere, che dice la passività, la prolissità informe, che, in seno alla scelta, ci trattiene ancora in un Sì e No primordiale in cui gronda, al di qua di ogni inizio, l'oscuro flusso e riflusso della dissimulazione.

Tale è la questione. Essa esige di non essere oltrepassata. Il fatto che l'opera sia in grado di pronunciare la parola cominciamento, proprio perché l'origine l'attrae dove essa rischia di perdersi e perché essa deve sfuggire con un salto all'insistenza implacabile di ciò che non ha né inizio né fine, il fatto che essa sia questo salto e che essa si immobilizzi misteriosamente fra la verità che non le appartiene e la prolissità dell'irrivelato che le impedirebbe di appartenersi — fra la morte come possibilità della comprensione e la morte come orrore dell'impossibilità —; il fatto che essa compendosi nella massima prossimità all'indefinito e all'informe illustri così la misura, il rapporto, l'armonia e il limite; tutto ciò può essere detto, tutto ciò può fornire gli elementi di una risposta. Ma che cosa significa la risposta finché in essa permane la domanda: Abbiamo l'arte? alla quale non si può rispondere con decisione, almeno nella misura in cui l'opera pone il problema della sua origine, ha per compito l'essenza di ciò che si approssima all'inessenziale?

Ci eravamo domandati: « Perché, mentre la storia la contesta, l'arte tende a divenire presenza essenziale? » Che cosa significa questa presenza? È soltanto, nell'arte, la forma di ciò che la contesta, l'affermazione capovolta della sua indigenza? Oppure la parola desolata che domanda: « A che pro i poeti nel tempo dell'angoscia? », e l'angoscia verso la quale questa parola misteriosamente punta, esprime forse più profondamente l'essenza dell'arte, nel senso che in un siffatto tempo l'arte non può essere più niente — all'infuori della sua propria essenza? Ma che cos'è il tempo dell'angoscia?

Questa espressione è presa dall'elegia *Brot und Wein* di Hölderlin:

... Durante questo tempo, molto spesso mi sembra
che sarebbe meglio dormire piuttosto che essere così senza compagno
e così nell'attesa, che fare nel frattempo, che dire?
Non lo so, e a che pro i poeti nel tempo dell'angoscia? ¹

Quale è questo tempo, durante il quale, dice anche René Char, « la sola certezza che ci restasse della realtà del domani... la forma compiuta del

¹ In *dürftiger Zeit*. L'espressione tedesca è più dura e più secca: essa esprime la durezza, il rigore con cui l'ultimo Hölderlin si difende contro l'aspirazione degli dei che si sono ritirati, mantiene la distinzione delle sfere, la sfera suprema e quella di quaggiù, mantiene pura, con questa distinzione, la regione del sacro che la doppia infedeltà degli uomini e degli dei lascia vuota, poiché il sacro è questo stesso vuoto, questo puro vuoto intermedio che bisogna mantenere puro e vuoto, secondo l'ultima esigenza: « Preservare Dio con la purezza di ciò che distingue ». (Su questo argomento centrale, si vedano in appendice le pagine intitolate *L'itinerario di Hölderlin*).

segreto in cui veniamo a rinfrescarci, vigilare e dormire»? Quale è questo tempo in cui la parola poetica può soltanto dire: *A che pro i poeti?* L'elegia ci risponde con questi altri versi che precedono di poco quelli che abbiamo appena citati:

Di quando in quando l'uomo sopporta la pienezza divina,
un sogno di quei tempi, è poi la vita. Ma l'errore
come il sonno ci aiuta, e la sventura rende forti così come la notte.

Sembra che l'arte debba alla sparizione delle forme storiche del divino il tormento così strano, la passione così seria da cui si mostra animata. Era il linguaggio degli dèi, e, gli dèi essendo spariti, è divenuta il linguaggio nel quale si è espressa la loro sparizione, poi quello in cui questa sparizione stessa ha cessato di apparire. Questo oblio è adesso ciò che solo parla. Più profondo è l'oblio, più la profondità parla in questo linguaggio, più l'abisso di questa profondità può divenire l'intendimento della parola.

L'oblio, l'errore, la sventura di errare possono essere legati ad un tempo della storia, il tempo dell'angoscia in cui gli dèi sono assenti due volte, perché non ci sono più, perché non ci sono ancora. Questo tempo vuoto è quello dell'errore, in cui noi non facciamo che errare, perché ci manca la certezza della presenza e le condizioni di un qui vero. E tuttavia l'errore ci aiuta, *das Irrsal hilft*. D'altronde, nella variante del poema *Dichterberuf*, Hölderlin dice ugualmente che la mancanza, il difetto di Dio, ci aiuta: *Gottes Fehl hilft*. Che significa ciò?

La qualità propria, la forza, il rischio del poeta è di avere la sua scala dove non c'è dio, nella regione in cui la verità manca. *Il tempo dell'angoscia* designa questo tempo che, in ogni tempo, è proprio dell'arte, ma che, quando storicamente gli dèi vengono meno e il mondo della verità vacilla, emerge nell'opera come la preoccupazione nella quale questa ha la sua riserva, che la minaccia e la rende presente e visibile. Il tempo dell'arte è il tempo al di qua del tempo, che la presenza collettiva del divino evoca dissimulandolo, che la storia e il lavoro della storia revocano negandolo, e che l'opera, nell'angoscia dell'*A che pro*, mostra come ciò che si dissimula in fondo all'apparenza, ciò che riappare in seno alla sparizione, ciò che si compie nella prossimità e sotto la minaccia di un rovesciamento radicale: colui che è all'opera quando « si muore » e che, perpetuando l'essere sotto la specie del nulla, fa della luce una fascinazione, dell'oggetto l'immagine e di noi il cuore vuoto della ripetizione eterna.

E tuttavia, « l'errore ci aiuta ». Esso è l'attesa che può presentire, la profondità di un sonno che sia anche vigilanza, l'oblio, il vuoto silenzioso della memoria sacra. Il poeta è l'intimità della sventura. Egli soltanto

vive profondamente il tempo vuoto dell'assenza, e, in esso, l'errore diviene la profondità dello smarrimento, la notte diviene l'altra notte. Ma che significa ciò? Quando René Char scrive: « Che il rischio ti sia chiarore », quando Georges Bataille, mettendo a confronto l'eventualità e la poesia, dice: « L'assenza di poesia è assenza di eventualità », quando Hölderlin chiama il presente vuoto dell'angoscia « pienezza di sofferenza, pienezza di felicità », che cosa cerca di farsi strada in queste parole? Perché il rischio sarebbe chiarore? Perché il tempo dell'angoscia sarebbe il tempo della fortuna? Quando Hölderlin parla dei poeti che, come i sacerdoti di Bacco, vanno errando di paese in paese nella notte sacra, questo perpetuo passaggio, *sventura dello smarrimento*, a cui il luogo viene meno, sarebbe dunque anche *la migrazione feconda*, il movimento che media, ciò che fa dei fiumi un linguaggio e del linguaggio il soggiorno, il potere per cui il giorno sussiste, è la nostra dimora?

Ma allora, l'opera sarebbe dunque la meraviglia del cominciamento, dove l'indefinito dell'errore ci preserva dal travestimento dell'inautentico? E il non-vero potrebbe essere una forma essenziale di autenticità¹? In questo caso, potremmo dunque avere l'opera? avremmo l'arte?

A questo interrogativo non si può rispondere. Il poema è l'assenza di risposta. Il poeta è colui che, col suo sacrificio, mantiene nella sua opera la questione aperta. In ogni tempo, egli vive il tempo dell'angoscia, e il suo tempo è sempre il tempo vuoto in cui ciò che gli tocca vivere, è la duplice infedeltà, quella degli uomini, quella degli dèi, e anche la doppia assenza degli dèi, che non sono più e che non sono ancora. Lo spazio del poema è tutt'intero rappresentato da questo « e » che indica la doppia assenza, la separazione al suo istante più tragico; ma la questione di sapere se esso è anche l'« e » che unisce e che collega, la parola pura nella quale il vuoto del passato e il vuoto dell'avvenire divengono presenza vera, l'« adesso » del giorno che sorge; tutto ciò è riservato nell'opera, è ciò che nell'opera si rivela facendo ritorno alla dissimulazione, all'angoscia dell'oblio. È questo il motivo per cui il poema è la povertà della solitudine. Questa solitudine è l'intelligenza dell'avvenire, ma intelligenza impotente: l'isolamento profetico che, al di qua del tempo, annuncia sempre il cominciamento.

¹ Per chiarire questa questione ad un livello più vicino all'attualità storica, si potrebbe dire: più il mondo si afferma come l'avvenire e la piena luce della verità in cui tutto avrà valore, in cui tutto avrà senso, in cui tutto si compirà sotto il dominio dell'uomo e per il suo uso, più sembra che l'arte debba discendere verso il punto in cui niente ha ancora senso, più è importante che essa mantenga il movimento, l'insicurezza e l'infelicità di ciò che sfugge ad ogni presa e ad ogni fine. L'artista e il poeta hanno come ricevuto il compito di richiamarci ostinatamente all'errore, di volgerci verso questo spazio in cui tutto ciò che ci proponiamo, tutto ciò che abbiamo acquisito, tutto ciò che siamo, tutto ciò che si apre sulla terra e nel cielo, ritorna all'insignificante, dove ciò che si propone a noi è il non-serio e il non-vero, come se forse scaturisse di là la sorgente di ogni autenticità.

La solitudine essenziale e la solitudine nel mondo

Quando sono solo, non sono io che sono là e non è da te che resto lontano, né dagli altri, né dal mondo. Io non sono il soggetto al quale può essere arrecata questa impressione di solitudine, questo sentimento dei miei limiti, questa noia di essere me stesso. Quando sono solo, io non ci sono. Questo non significa uno stato psicologico, che indichi lo svenimento, la cancellazione del diritto a provare ciò che provo a partire da me come centro. Ciò che viene incontro a me, non è il fatto che io sia un poco meno me stesso; è ciò che vi è « dietro a me », ciò che l'io-dissimula per essere a sé.

Quando sono, *a livello del mondo*, là dove sono anche le cose e gli esseri, l'essere è profondamente dissimulato (così Heidegger ci invita ad accoglierne il pensiero). Questa dissimulazione può divenire lavoro, negazione. « Io sono » (nel mondo) tende a significare che io sono soltanto se posso separarmi dall'essere: noi neghiamo l'essere — o, per chiarirlo con un caso particolare, noi neghiamo, noi trasformiamo la natura — e, in questa negazione che è il lavoro e che è il tempo, gli esseri si compiono e gli uomini si ergono nella libertà del « Io sono ». Ciò che mi fa io è questa decisione di essere in quanto separato dall'essere, di essere *senza essere*, di essere ciò che non deve niente all'essere, che ha il suo potere dal rifiuto di essere, l'assolutamente « snaturato », l'assolutamente separato, vale a dire l'assolutamente assoluto.

Questo potere in nome del quale io mi affermo rinnegando l'essere, è tuttavia reale soltanto nella comunità di tutti, nel movimento comune del lavoro e del lavoro del tempo. « Io sono », come decisione di essere senza essere, ha verità soltanto perché questa decisione è mia cominciando da tutti, perché essa si compie nel movimento che essa rende possibile e che la rende reale: questa realtà è sempre storica, è il mondo che è sempre realizzazione del mondo.

Accade tuttavia che questa decisione che mi fa essere fuori dell'essere, che illumina il rifiuto di essere concentrandolo in quel punto di folgorazione unica in cui « io sono », questa possibilità magistrale di essere

libero dall'essere, separato dall'essere, divenga anche separazione dagli esseri: l'assoluto di un Io sono, che si vuole affermare senza gli altri. È ciò che si chiama generalmente solitudine (al livello del mondo). Sia l'orgoglio di una padronanza solitaria, o sia la cultura delle differenze, o sia il momento della soggettività che spezza la tensione dialettica per cui si realizza. Oppure, la solitudine del « Io sono » scopre il nulla che lo fonda. L'Io solitario si vede separato, ma non è più capace di riconoscere in questa separazione la condizione del suo potere, non è più capace di farne il mezzo dell'attività e del lavoro, l'espressione e la verità che fondano ogni comunicazione esteriore.

Senza dubbio, quest'ultima esperienza è quella che si riferisce generalmente allo sconvolgimento dell'angoscia. L'uomo prende allora coscienza di se stesso come separato, assente dall'essere, prende coscienza di questo: che egli trae la sua essenza dal non essere. Per quanto patetico, questo momento occulta l'essenziale. Che io non sia niente, dice certamente che « io mi tengo all'interno del nulla », cosa cupa e angosciata, ma che dice anche questo prodigio, che il nulla è il mio potere, che io posso non essere: da ciò deriva libertà, padronanza e avvenire per l'uomo.

Io sono colui che non è, colui che ha fatto secessione, il separato, oppure, come vien detto, colui nel quale l'essere è messo in questione. Gli uomini si affermano per mezzo del potere di non essere: così agiscono, parlano, comprendono, sempre altri da quelli che sono e sfuggendo all'essere con una sfida, un rischio, una lotta che va fino alla morte, e che è la storia. È quanto Hegel ha dimostrato. « Con la morte comincia la vita dello spirito ». Quando la morte diviene potere, comincia l'uomo, e questo inizio dice che, affinché vi sia il mondo, affinché vi siano degli esseri, bisogna che l'essere manchi.

Che cosa significa tutto ciò?

Quando l'essere viene meno, quando il nulla diviene potere, l'uomo è pienamente storico. Ma quando l'essere viene meno, manca l'essere? Quando l'essere viene meno, significa forse che questa carenza non debba niente all'essere, o non è piuttosto l'essere che è in fondo all'essenza d'essere, l'essere che c'è ancora quando non c'è niente? Quando l'essere viene meno, l'essere è ancora soltanto profondamente dissimulato. Ciò che viene incontro a colui che si avvicina a questa carenza, come essa è presente nella « solitudine essenziale », è l'essere che l'assenza d'essere rende presente, non più l'essere dissimulato, ma l'essere *in quanto* dissimulato: la dissimulazione stessa.

Senza dubbio, qui, abbiamo fatto un passo avanti verso ciò che cerchiamo. Nella tranquillità della vita corrente, la dissimulazione si dissi-

mula. Nell'azione, l'azione reale, quella che è lavoro della storia, la dissimulazione tende a divenire negazione (il negativo è il nostro compito e questo compito è compito di verità). Ma, in ciò che chiamiamo solitudine essenziale, la dissimulazione tende ad apparire.

Quando gli esseri mancano, l'essere appare come la profondità della dissimulazione nella quale esso si fa mancanza. Quando la dissimulazione appare, la dissimulazione, divenuta apparenza, fa « sparire tutto », ma di questo « tutto è sparito » fa ancora un'apparenza, fa sì che l'apparenza abbia ormai il suo punto di partenza nel « tutto è sparito ». Il « tutto è sparito » appare. Ciò che si chiama *apparizione* è proprio qui: è il « tutto è sparito » divenuto a sua volta apparenza. E l'apparizione dice proprio che quando tutto è sparito, vi è ancora qualche cosa: quando tutto viene meno, la mancanza fa apparire l'essenza dell'essere che è di essere ancora là dove viene meno, di essere in quanto è dissimulato...

Le due versioni dell'immaginario

Ma che cos'è l'immagine? Quando non vi è nulla, l'immagine trova in ciò la sua condizione, ma vi sparisce. L'immagine domanda la neutralità e la cancellazione del mondo, vuole che tutto rientri nel fondo indifferente in cui niente si afferma, tende all'intimità di ciò che sussiste ancora nel vuoto: è tale la sua verità. Ma questa verità la trascende; ciò che la rende possibile è il limite nel quale cessa. Di qui il suo lato drammatico, l'ambiguità che annuncia e la menzogna brillante che le si rimprovera. Superba potenza, dice Pascal, che fa dell'eternità un nulla e del nulla una eternità.

L'immagine ci parla, e sembra che ci parli intimamente di noi. Ma intimamente è dire troppo poco; intimamente designa allora quel livello in cui l'intimità della persona si rompe, e, in questo movimento, indica la prossimità minacciosa di un di fuori vago e vuoto che è il fondo sordido sul quale essa continua ad affermare le cose nella loro sparizione. Così essa ci parla, a proposito di ogni cosa, di meno della cosa, ma di noi, e a proposito di noi, di meno di noi, di quel meno di niente che resta quando non vi è nulla.

La felicità dell'immagine consiste nel fatto che essa è un limite rispetto all'infinito. Tenue cerchio, ma tale che non ci tiene tanto in disparte dalle cose quanto ci preserva dalla pressione cieca di questo scarto. Attraverso essa, noi ne disponiamo. Attraverso ciò che vi è di inflessibile in un riflesso, noi ci crediamo padroni dell'assenza divenuta intervallo, e lo stesso vuoto compatto sembra aprirsi all'irraggiamento di un altro giorno.

Così l'immagine svolge una delle sue funzioni che è quella di placare, di umanizzare l'informe nulla, che il residuo ineliminabile dell'essere spinge verso di noi. Essa lo ripulisce, l'appropria, lo rende piacevole e puro e ci permette di credere, nel profondo di un sogno felice che l'arte troppo spesso autorizza, che in disparte dal reale e immediatamente dietro ad esso noi troviamo, quale una pura felicità e una superba soddisfazione, l'eternità trasparente dell'irreale.

« Poiché, dice Amleto, sfuggiti ai vincoli della carne, se, in questo sonno del trapasso, ci vengono dei sogni... » L'immagine, presente dietro ad ogni cosa, come la dissoluzione di questa cosa e il suo sussistere nella dissoluzione, ha anche, dietro ad essa, il pesante sonno del trapasso nel quale ci verrebbero sogni. Essa può, quando si sveglia o quando noi la svegliamo, rappresentarci l'oggetto in una luminosa aureola *formale*; è con il *fondo* che essa si lega, con la materialità elementare, l'assenza ancora indeterminata di forma (quel mondo che oscilla fra l'aggettivo e il sostantivo), prima di immergersi nella prolissità informe dell'indeterminazione. La passività che le è propria viene da ciò: passività che fa sì che noi la subiamo, anche quando la chiamiamo, e fa sì che la sua trasparenza fugace sorga dall'oscurità del destino reso alla sua essenza che è di essere un'ombra.

Ma, quando siamo di fronte alle cose stesse, se noi fissiamo un viso, un angolo di muro, non ci accade anche di abbandonarci a ciò che vediamo, di essere in sua balia, senza alcun potere davanti a questa presenza divenuta a un tratto stranamente muta e passiva? È vero, ma il fatto è che allora la cosa che fissiamo si è sprofondata nella sua immagine, è che l'immagine ha raggiunto quel fondo di impotenza in cui tutto ricade. Il « reale » è ciò con cui la nostra relazione è sempre vivente e ci è lasciata sempre l'iniziativa, rivolgendosi esso in noi al potere di cominciare, alla libera comunicazione con il cominciamento che è noi stessi; e finché siamo nel giorno, il giorno è ancora contemporaneo al suo risveglio.

L'immagine, secondo l'analisi comune, è dopo l'oggetto: essa ne è il seguito; noi vediamo, poi immaginiamo. Dopo l'oggetto verrebbe l'immagine. « Dopo » significa che bisogna anzitutto che la cosa si allontani per lasciarsi riprendere. Ma questo allontanamento non è il semplice cambiamento di posto di un mobile che resterebbe, tuttavia, lo stesso. L'allontanamento è qui nel cuore della cosa. La cosa era là, l'afferravamo nel movimento vivo di una azione comprensiva, — e, divenuta immagine, istantaneamente eccola divenuta l'inafferrabile, l'inattuale, l'impassibile, non la stessa cosa allontanata, ma questa cosa come allontanamento, la presenza nella sua assenza, l'afferrabile perché inafferrabile, che appare in quanto sparita, il ritorno di ciò che non ritorna, il cuore estraneo del lontano come vita e cuore unico della cosa.

Nell'immagine, l'oggetto tocca di nuovo qualche cosa che aveva padroneggiato per essere oggetto, e contro cui si era edificato e definito; ma ora che il suo valore, il suo significato, è sospeso, ora che il mondo lo abbandona all'oziosità e lo mette da parte, la verità in esso regredisce, l'elementare lo rivendica, in un impoverimento e arricchimento che lo consacra come immagine.

Tuttavia: il riflesso non sembra sempre più spirituale dell'oggetto reale? Non è di questo oggetto l'espressione ideale, la presenza liberata dell'esistenza, la forma senza materia? E gli artisti che si esiliano nell'illusione delle immagini, non hanno per compito di idealizzare gli esseri, di elevarli alla loro somiglianza disincarnata?

L'immagine, la spoglia.

L'immagine, a prima vista, non rassomiglia al cadavere, ma potrebbe darsi che l'estraneità cadaverica fosse identica a quella dell'immagine. Ciò che si chiama spoglia mortale sfugge alle categorie comuni: qualche cosa è là davanti a noi, qualche cosa che non è né il vivo in persona, né una realtà qualsiasi, né lo stesso di colui che era in vita, né un altro, né altra cosa. Ciò che è là, nella calma assoluta di ciò che ha trovato il suo luogo, non realizza tuttavia la verità di essere pienamente qui. La morte sospende la relazione col luogo, benché il morto vi si appoggi pesantemente come alla sola base che gli resta. Ma per l'appunto, questa base manca, il luogo è in difetto, il cadavere non è al suo posto. Dove è? Non è qui e tuttavia non è altrove; in nessun luogo? ma allora questo luogo è nessun luogo. La presenza cadaverica stabilisce un rapporto fra questo luogo e nessun luogo. Innanzitutto, nella camera mortuaria e sul letto funebre, il riposo che bisogna preservare dimostra quanto sia fragile la posizione per eccellenza. Qui è il cadavere, ma questo luogo diviene a sua volta cadavere: « quaggiù », assolutamente parlando, senza che nessun « lassù » si esalti ancora. Il luogo in cui si muore non è mai un luogo qualunque. Non si trasporta volentieri questa spoglia da un posto all'altro: il morto accaparra il suo posto gelosamente e si unisce ad esso fino in fondo, in un modo tale che l'indifferenza di questo posto, il fatto che esso è tuttavia un posto qualunque, diviene la profondità della sua presenza come morte, diviene il sostegno dell'indifferenza, l'intimità spalancata di un « nessun luogo » senza differenza, che si deve tuttavia situare qui.

Stare non è cosa accessibile a colui che muore. Il defunto, si dice, non è più di questo mondo, lo ha lasciato dietro di sé, ma dietro è appunto questo cadavere che anch'esso non è di questo mondo, benché sia qui, che è piuttosto dietro il mondo, ciò che il vivo (e non il defunto) ha lasciato dietro di sé e che ora afferma, a partire da questo luogo, la possibilità di un retro-mondo, di un ritorno all'indietro, di una sussistenza indefinita, indifferente, di cui si sa soltanto che la realtà umana, quando essa finisce, ricostituisce la presenza e la prossimità. È una impressione che si

può dire comune: colui che è morto è, innanzi tutto, piú che mai vicino alla condizione di cosa — una cosa familiare, che si maneggia e che si avvicina, che non vi tiene a distanza e la cui passività malleabile denota soltanto una triste impotenza. Certamente morire è un avvenimento incomparabile, e colui che muore « fra le vostre braccia » è come il vostro prossimo per sempre, ma, adesso, è morto. Si sa, bisogna fare presto, non tanto perché la rigidità cadaverica renderà piú difficili le azioni, ma perché l'azione umana sarà fra poco « fuori luogo ». Fra poco vi sarà, irremovibile, intoccabile, fissato a questo luogo in una stretta sconcertante e tuttavia alla deriva insieme con esso, a trascinarlo piú giù, piú in basso, indietro, non piú una cosa inanimata, ma Qualcuno, immagine insostenibile e figura dell'unico che diventa cosa qualsiasi.

La somiglianza cadaverica.

Fatto significativo, quando questo momento è venuto, nello stesso tempo che la spoglia appare nell'estraneità della sua solitudine, come ciò che si è sdegnosamente ritirato da noi, in questo momento in cui la sensazione di una relazione inter-umana si spezza, e in cui il nostro dolore, le nostre premure e la prerogativa delle nostre antiche passioni, non potendo piú conoscere ciò a cui mirano, ricadono su di noi, ritornano verso di noi, in questo momento in cui la presenza cadaverica è davanti a noi quella dell'ignoto, è proprio allora anche che il defunto comincia a *rassomigliare a se stesso*.

A se stesso: non è questa una espressione ingannevole? non si dovrebbe dire: a colui che era, quando era in vita? « A se stesso » è tuttavia la formula giusta. Il se stesso designa l'essere impersonale, lontano e inaccessibile, che la somiglianza, per poter essere rassomiglianza di qualcuno, attrae anche verso il giorno. Sì, è proprio lui, il caro vivo, ma è anche piú di lui, è piú bello, piú imponente, già monumentale e tanto assolutamente se stesso che è come *raddoppiato* da sé, unito alla solenne impersonalità di sé dalla rassomiglianza e dall'immagine. Questo essere di grande formato, importante e superbo, che impressiona i vivi come l'apparizione dell'originale, fino a quel momento ignorato, sentenza del Giudizio finale iscritta in fondo all'essere e trionfalmente espressa qui con l'aiuto della lontananza: forse ricorda, con la sua apparenza di sovranità, le grandi immagini dell'arte classica. Se questo richiamo è fondato, la questione dell'idealismo di quest'arte sembrerà assai vana; e che l'idealismo non abbia, alla fine, altro garante che un cadavere, ciò può essere notato per mostrare quanto l'apparente spiritualità, la pura verginità for-

male dell'immagine, sia originalmente legata all'estraneità elementare e all'informe pesantezza dell'essere presente nell'assenza.

Lo si guardi ancora, questo essere splendido che irradia bellezza: è, lo vedo, perfettamente somigliante a se stesso; egli *si* assomiglia. Il cadavere è la sua propria immagine. Non ha più con questo mondo, in cui appare ancora, che le relazioni di una immagine, possibilità oscura, ombra in ogni tempo presente dietro la forma viva, e che adesso, lungi dal separarsi da questa forma, la trasforma completamente in ombra. Il cadavere è il riflesso che si rende padrone della vita riflessa, che l'assorbe, che si identifica sostanzialmente in essa facendola passare dal suo valore di uso e di verità a qualche cosa di incredibile – insolito e neutro. E se il cadavere è così rassomigliante, il fatto è che esso è, ad un certo momento, la rassomiglianza per eccellenza, completamente rassomiglianza, e che non è niente di più. È il simile, simile ad un grado assoluto, sconvolgente e meraviglioso. Ma a che cosa rassomiglia? A niente.

È questa la ragione per cui ogni uomo vivo è, in fondo, ancora privo di somiglianza. Ogni uomo, nei rari momenti in cui mostra una similitudine con se stesso, ci sembra soltanto più lontano, vicino ad una pericolosa regione neutra, *smarrito* in sé, e come il suo proprio spirito, poiché non ha già più altra vita che quella del ritorno.

Per analogia si può anche ricordare che un utensile, deteriorato, diviene la sua *immagine* (e talvolta un oggetto estetico: « gli oggetti fuori moda, ridotti in frammenti, inutilizzabili, quasi incomprensibili, perversi » che sono piaciuti ad André Breton). In questo caso, l'utensile, non sparendo più nel suo uso, *appare*. Questo apparire dell'oggetto è quello della rassomiglianza e del riflesso: se si vuole, il suo doppio. La categoria dell'arte è legata alla possibilità per gli oggetti di « apparire », cioè di abbandonarsi alla pura e semplice rassomiglianza dietro alla quale non vi è niente – altro che l'essere. Appare soltanto ciò che si è consegnato all'immagine, e tutto ciò che appare è, in questo senso, immaginario.

La somiglianza cadaverica è un'ossessione, ma il fatto che ci ossessiona non è visitazione irrealistica dell'ideale: ciò che ossessiona è l'inaccessibile del quale non ci si può disfare, ciò che non si trova e che, proprio per questo, non è possibile evitare. L'inafferrabile è ciò a cui non si sfugge. L'immagine fissa è senza riposo, soprattutto nel senso che essa non pone, non stabilisce niente. La sua fissità, come quella della spoglia, è la posizione di ciò che sta perché il luogo gli manca (l'idea fissa non è un punto di partenza, una posizione da cui ci si potrebbe allontanare e progredire, essa non è inizio, ma ricominciamento). Sappiamo tuttavia che il cadavere che abbiamo rivestito, ravvicinato il più possibile all'apparenza normale cancellando le disgrazie della malattia, nell'immobilità co-

sí tranquilla e cosí sicura che gli è propria, sappiamo che esso non ripudia. Il luogo che occupa ne è attratto, si distrugge con esso, e, in questa dissoluzione, danneggia, anche per noi che restiamo, la possibilità di un *soggiorno*. Si sa, ad « un certo momento », la potenza della morte fa che essa non si attenga piú al bel luogo che le si è assegnato. Per quanto il cadavere sia esposto tranquillamente sul suo letto, esso è anche dappertutto nella camera, nella casa. In ogni momento, può essere in tutt'altro luogo che quello in cui è, là dove noi siamo senza di lui, là dove non vi è nulla, presenza invadente, oscura e vana pienezza. La credenza che ad un certo momento il defunto si metta ad errare deve essere riferita al presentimento di questo *errore* che egli adesso rappresenta.

Infine, un termine deve essere messo all'interminabile: non si coabita con i morti, a rischio di vedere *questo luogo* sprofondarsi nell'insondabile *nessun luogo*, caduta che è stata illustrata da quella della Casa Usher. Il caro estinto è dunque scortato in un altro luogo, e senza dubbio si tratta di un luogo che è soltanto simbolicamente in disparte, in nessun modo situabile, ma è vero, tuttavia, che il luogo del qui giace, riempito di nomi, di costruzioni solide, di affermazioni d'identità, è il luogo anonimo e impersonale per eccellenza, come se, nei limiti che gli si sono tracciati e sotto l'apparenza vana di una pretesa capace di sopravvivere a tutto, la monotonia di un polverizzamento infinito fosse in atto per cancellare la verità viva che è propria di ogni luogo, e per renderla uguale alla neutralità assoluta della morte.

(Questa lenta sparizione, questa usura infinita della fine, forse spiega la passione cosí significativa di certe avvelenatrici: la loro felicità non è di far soffrire, neppure di uccidere a fuoco lento o per soffocamento, ma, avvelenando il tempo, trasformandolo in una insensibile consunzione, toccare l'indefinito che è la morte; esse sfiorano cosí l'orrore, vivono furtivamente al di sotto di ogni vita, in una pura decomposizione che niente divulga, e il veleno è la sostanza bianca di questa eternità. Feuerbach racconta, a proposito di un'avvelenatrice, che il veleno era per lei un amico, un compagno verso il quale si sentiva attirata appassionatamente; quando dopo un'incarcerazione di parecchi mesi, le presentarono, affinché essa lo riconoscesse, un sacchetto di arsenico che le apparteneva, ella tremò di gioia, ebbe un momento d'estasi).

L'immagine e la significazione.

L'uomo è fatto a propria immagine: è ciò che apprendiamo dalla stranezza della somiglianza cadaverica. Ma la formula deve innanzi tutto

essere intesa così: *l'uomo è disfatto secondo la sua immagine*. L'immagine non ha niente a che vedere col significato, col senso, come lo implicano l'esistenza del mondo e lo sforzo della verità, la legge e la chiarezza del giorno. *L'immagine* di un oggetto non soltanto non è il *senso* di questo oggetto e non aiuta alla sua comprensione, ma tende a sottrarlo mantenendolo nell'immobilità di una somiglianza che non ha niente a cui somigliare.

Certo, noi possiamo sempre riafferrare l'immagine e far sì che essa serva alla verità del mondo; ma è che noi rovesciamo il rapporto che le è proprio: l'immagine diviene, in questo caso, la seguace dell'oggetto, ciò che viene dopo di esso, ciò che ne resta e ci permette di disporne ancora quando non ne resta niente, grande risorsa, potere fecondo e ragionevole. La vita pratica e l'adempimento dei veri compiti esigono questo rovesciamento. L'arte classica, almeno nella sua teoria, lo implicava, mettendo la sua gloria nel riportare la rassomiglianza ad una figura e l'immagine ad un corpo, nel reincorporarla: l'immagine diveniva la negazione vivificante, il lavoro ideale per mezzo del quale l'uomo, capace di negare la natura, la innalza ad un senso superiore, sia per conoscerla, sia per gioirne nell'ammirazione. Così, l'arte era contemporaneamente ideale e vera, fedele alla figura e fedele alla verità che è senza figura. L'impersonalità, alla fine, verificava le opere. Ma l'impersonalità era anche il luogo d'incontro inquietante in cui il nobile ideale, preoccupato dei valori, e l'anonima, cieca e impersonale rassomiglianza si scambiavano, si davano una per l'altra in un vicendevole inganno. « Quale vanità quella della pittura che desta l'ammirazione per mezzo della rassomiglianza di cose di cui non si ammirano affatto gli originali! » Niente di più significativo dunque della forte diffidenza di Pascal per la rassomiglianza, perché intuisce che essa consegna le cose alla sovranità del vuoto e alla persistenza più vana, in una eternità che, come egli dice, è nulla, in un nulla che è eternità.

Le due versioni.

Vi sono così due possibilità dell'immagine, due versioni dell'immaginario, e tale duplicità viene dal doppio senso iniziale introdotto dalla potenza del negativo e dal fatto che la morte è da un lato il lavoro della verità nel mondo, dall'altro la perpetuità di ciò che non tollera né inizio né fine.

È dunque vero che, come vogliono i filosofi contemporanei, nell'uomo comprensione e conoscenza sono legati a ciò che si chiama la « finitu-

dine», ma dove è la fine? Essa è certamente compresa nella possibilità costituita dalla morte, ma essa è anche « ripresa » da essa, se nella morte si dissolve anche la possibilità costituita dalla morte. E risulta ancora, benché tutta la storia umana significhi la speranza di superare questo equivoco, che troncarla o oltrepassarla comporta sempre in un senso o in un altro i più grandi pericoli: come se la scelta fra la morte come possibilità di comprensione e la morte come orrore dell'impossibilità dovesse essere la scelta fra la verità sterile e la prolissità del non-vero, come se alla comprensione fosse legata la penuria e la fecondità all'orrore. Di qui il fatto che l'ambiguità, sebbene essa sola renda la scelta possibile, resta sempre presente nella scelta stessa.

Ma come si manifesta, in questo caso, l'*ambiguità*? Che cosa accade, per esempio, quando si vive un avvenimento in immagine?

Vivere un avvenimento in immagine non vuol dire disimpegnarsi da questo avvenimento, disinteressarsene, come vorrebbero la versione estetica dell'immagine e l'ideale sereno dell'arte classica, ma vuol dire non più impegnarsi con una decisione libera: vuol dire lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporne, a quest'altra regione in cui la distanza ci tiene, questa distanza che è allora profondità non viva, indisponibile, lontananza inapprezzabile divenuta come la potenza suprema e ultima delle cose. Questo movimento implica gradi infiniti. La psicanalisi dice anche che l'immagine, lungi dal lasciarci fuori causa e dal farci vivere sul piano della fantasia gratuita, sembra consegnarci profondamente a noi stessi. Iniziativa è l'immagine, perché essa fa della nostra intimità una potenza esteriore che noi subiamo passivamente: al di fuori di noi, nel regresso del mondo che essa provoca, trascina, smarrita e brillante, la profondità delle nostre passioni.

La magia trae il suo potere da questa trasformazione. Per mezzo di una tecnica metodica, si tratta di condurre le cose a svegliarsi come riflesso e la coscienza a condensarsi in cosa. A partire dal momento in cui noi siamo fuori di noi — nell'estasi costituita dall'immagine —, il « reale » entra in un regno equivoco dove non vi è più limite, né intervallo, né momenti, e dove ogni cosa, assorbita nel vuoto del suo riflesso, si avvicina alla coscienza la quale si è essa stessa lasciata riempire da una pienezza anonima. Così sembra ricostituita l'unità universale. Così, dietro le cose, l'anima di ogni cosa obbedisce alle attrattive di cui dispone adesso l'uomo estatico che si è abbandonato all'« universo ». Il paradosso della magia appare manifesto: essa pretende di essere iniziativa e dominazione libera, mentre, per costituirsi, accetta il regno della passività, il regno in cui non vi sono fini. Ma la sua intenzione resta istruttiva: ciò che essa vuole,

è agire sul mondo (manovrarlo), a partire dall'essere anteriore al mondo, l'al di qua eterno in cui l'azione è impossibile. È questo il motivo per cui essa si volge di preferenza verso l'estraneità cadaverica, e il suo solo nome serio è magia nera.

Vivere un avvenimento in immagine, non vuol dire avere di questo avvenimento una immagine, e neppure conferirgli la gratuità dell'immaginario. L'avvenimento, in questo caso, avviene veramente; e tuttavia avviene « veramente »? Ciò che accade ci afferra, come ci afferrerebbe l'immagine, vale a dire ci priva, di esso e di noi, ci tiene al di fuori, fa di questo di fuori una presenza in cui « Io » non « si » riconosce. Movimento che implica gradi infiniti. Ciò che abbiamo chiamato le due versioni dell'immaginario, questo fatto che l'immagine può certamente aiutarci a riaffermare idealmente la cosa, che essa è allora la negazione vivificante, ma che, al livello in cui ci trascina la gravità che le è propria, essa rischia anche di rinviarci sempre non più alla cosa assente ma all'assenza come presenza, al doppio neutro dell'oggetto nel quale l'appartenenza al mondo si è dissipata: questa duplicità non è tale da potersi placare con un « questo o quello », capace di autorizzare una scelta e di togliere dalla scelta l'ambiguità che la rende possibile. Questa duplicità rinvia essa stessa ad un doppio senso sempre più iniziale.

I gradi dell'ambiguità.

Se il pensiero potesse, per un momento, sostenere l'ambiguità, sarebbe tentato di dire che vi sono tre gradi nei quali questa si manifesta. Al livello del mondo, l'ambiguità è possibilità di intesa; il senso sfugge sempre in un altro senso; il malinteso serve alla comprensione, esprime la verità dell'intesa che vuole che non ci si intenda mai una volta per tutte.

Un altro grado è quello che si esprime attraverso le due versioni dell'immaginario. Qui, non si tratta più di un perpetuo doppio senso, del malinteso che aiuta o tradisce l'intesa. Qui, ciò che parla in nome della immagine, « a volte » parla ancora del mondo « a volte » ci introduce nell'ambiente indeterminato della fascinazione, « a volte » ci dà facoltà di disporre delle cose nella loro assenza e per mezzo della finzione, trattendoci così in un orizzonte ricco di senso, « a volte » ci fa penetrare dove le cose sono forse presenti, ma nella loro immagine, e dove l'immagine è il momento della passività, non ha alcun valore né significativo né affettivo, è la passione dell'indifferenza. Tuttavia, ciò che distinguiamo dicendo « a volte, a volte », l'ambiguità lo dice dicendo sempre, in una certa misura, l'uno e l'altro: dice ancora l'immagine significativa entro

la fascinazione, ma ci affascina già attraverso la chiarezza dell'immagine più pura e più formata. Qui, il *senso* non fugge in un altro senso, ma nell'*altro* di ogni senso, e, a causa dell'ambiguità, niente ha senso, ma tutto *sembra* avere infinitamente senso: il senso non è più che una *sembianza*, la *sembianza* fa che il senso divenga infinitamente ricco, che questo infinito di senso non abbia bisogno di essere sviluppato, sia immediato, cioè anche non possa essere sviluppato, sia solamente immediatamente vuoto¹.

¹ È consentito andare più oltre? L'ambiguità dice l'essere in quanto dissimulato, essa dice che l'essere è in quanto è dissimulato. Affinché l'essere compia la sua opera, bisogna che sia dissimulato: esso lavora dissimulandosi, è sempre riservato e preservato dalla dissimulazione, ma anche sottratto ad essa; la dissimulazione tende allora a divenire la purezza della negazione. Ma, nello stesso tempo, l'ambiguità, quando tutto è dissimulato, dice (e questo dire è l'ambiguità stessa): tutto l'essere è attraverso la dissimulazione, l'essere è essenzialmente essere in seno alla dissimulazione.

L'ambiguità, allora, non consiste più soltanto nel movimento incessante per mezzo del quale l'essere ritornerebbe al nulla e il nulla all'essere. L'ambiguità non è più Sì e No primordiale in cui l'essere e il nulla sarebbero pura identità. L'ambiguità essenziale consisterebbe piuttosto in questo: che — prima del cominciamento — il nulla non è alla pari con l'essere, è soltanto l'*apparenza* della dissimulazione dell'essere, oppure che la dissimulazione è più «originaria» della negazione. Di modo che si potrebbe dire: *tanto più essenziale è l'ambiguità quanto meno la dissimulazione può recuperarsi in negazione.*

Il sonno, la notte

Che cosa avviene di notte? In generale, noi dormiamo. Attraverso il sonno, il giorno si serve della notte per cancellare la notte. Dormire appartiene al mondo, è un compito, noi dormiamo in accordo alla legge generale che fa dipendere la nostra attività diurna dal riposo delle nostre notti. Noi chiamiamo il sonno ed esso viene; vi è, fra esso e noi, come un patto, un trattato senza clausole segrete, e attraverso questa convenzione è inteso che, lungi dall'essere una pericolosa forza magica, addomesticato, esso diverrà strumento della nostra facoltà d'agire. Noi ci diamo ad esso, ma come il padrone si affida allo schiavo che lo serve. Dormire è l'azione chiara che ci promette al giorno. Dormire, ecco l'atto significativo della nostra vigilanza. Dormire profondamente ci fa soltanto sfuggire a ciò che vi è in fondo al sonno. Dove è la notte? Non vi è più notte.

Il fatto di dormire è un evento che appartiene alla storia, come il riposo del settimo giorno appartiene alla creazione. La notte, quando gli uomini la trasformano in puro sonno, non è un'affermazione notturna. Io dormo, la sovranità dell'« Io » domina questa assenza che essa si concede e che è opera sua. Io dormo, sono io che dormo e nessun altro — e gli uomini d'azione, i grandi uomini storici, sono fieri del loro sonno perfetto dal quale si alzano intatti. È questa la ragione per cui, nell'esercizio normale della nostra vita, il sonno che talvolta ci stupisce, non è affatto uno scandalo. Che noi siamo capaci di ritrarci dal rumore quotidiano, dalla preoccupazione quotidiana, da qualsiasi cosa, da noi e anche dal vuoto, una siffatta capacità è il segno del nostro controllo, una prova completamente umana del nostro sangue freddo. Bisogna dormire, ecco la parola d'ordine che la coscienza si dà, e il comando di rinunciare al giorno è una delle prime regole del giorno.

Il sonno trasforma la notte in possibilità. La vigilanza è sonno quando viene la notte. Chi non dorme non può restare sveglio. La vigilanza consiste nel fatto di non vegliare sempre, poiché essa cerca il risveglio come la sua essenza. Il vagabondaggio notturno, la tendenza ad errare quando il mondo si attenua e si allontana ed anche i mestieri che onesta-

mente occorre pur esercitare di notte, attirano i sospetti. Dormire con gli occhi aperti è una anomalia che indica simbolicamente ciò che la coscienza comune non approva. Le persone che dormono male sembrano sempre più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente.

Il sonno, diceva Bergson, è disinteressamento. Il sonno è forse inattenzione al mondo, ma questa negazione del mondo ci conserva al mondo e afferma il mondo. Il sonno è un atto di fedeltà e di unione. Io mi affido ai grandi ritmi naturali, alle leggi, alla stabilità dell'ordine: il mio sonno è la realizzazione di questa fiducia, l'affermazione di questa fede. È un attaccamento, nel senso patetico del termine: io mi attacco, non come Ulisse all'albero della nave con legami dai quali vorrei in seguito liberarmi, ma con un'intesa che esprime l'accordo sensuale della mia testa col cuscino, del mio corpo con la pace e la felicità del letto. Mi ritraggo dall'immensità e dall'inquietitudine del mondo, ma per darmi al mondo, trattenuto, grazie al mio « attaccamento », nella verità sicura di un luogo limitato e fermamente circoscritto. Il sonno è questo interesse assoluto con cui mi garantisco del mondo a partire dal suo limite, e, prendendolo dal suo lato finito, io lo afferro tanto fortemente che esso sta, mi depone e mi riposa. Dormire male, vuole appunto dire non trovare una posizione. Colui che dorme male si gira e si rigira alla ricerca di quel luogo reale che egli sa che è unico, in quanto, solo in quel punto, il mondo rinuncerà alla sua immensità errante. Il sonnambulo ci è sospetto, poiché è l'uomo che non trova riposo nel sonno. Addormentato, egli è tuttavia senza luogo e, si può dire, senza fede. Gli manca la sincerità fondamentale, o, più giustamente, alla sua sincerità manca la base: la posizione di se stesso che è anche riposo, in cui egli si afferma nella fermezza e nella fissità della sua assenza divenuta il suo sostegno. Bergson, dietro il sonno, vedeva la totalità della vita cosciente, meno lo sforzo di concentrazione. Il sonno è, al contrario, l'intimità con il centro: io non sono disperso, ma riunito completamente dove sono, in quel punto che è la mia posizione, e dove il mondo, attraverso la fermezza del mio attaccamento, si localizza. Là dove dormo, io mi fisso e fisso il mondo. Là è la mia persona, trattenuta dall'errare, non più instabile, sparpagliata e distratta, ma concentrata nella strettezza di quel luogo in cui il mondo si raccoglie, che io affermo e che afferma me, punto in cui esso è presente in me ed io assente in esso, in una unione essenzialmente estatica. Là dove dormo, la mia persona non è soltanto situata, ma è questo luogo stesso, e il fatto del sonno è il fatto che, adesso, la mia sosta è il mio essere¹.

È vero che, nel sonno, sembra che io mi richiuda su di me, in un at-

¹ Ciò è efficacemente espresso da Emmanuel Levinas (*De l'existence à l'existant*).

teggimento che ricorda la felicità ignara della prima infanzia. Può essere; ma non è a me solo che mi affido, non prendo appoggio su me stesso, ma sul mondo divenuto in me la strettezza e il limite del mio riposo. Il sonno non è normalmente una debolezza, l'abbandono scoraggiato del mio punto di vista virile. Il sonno significa che ad un certo momento, per agire, bisogna cessare di agire, — che ad un certo momento, pena il perdersi nel vagabondaggio, io devo fermarmi, trasformare virilmente l'instabilità dei possibili in un solo punto d'arresto sul quale io mi stabilisco e mi ristabilisco.

L'esistenza vigilante non si disfa in quel corpo addormentato presso il quale le cose restano; essa si ritrae dalla lontananza che è la sua tentazione, ritorna all'affermazione primordiale che è l'autorità del corpo, non separato, ma pienamente in accordo con la verità del luogo. Stupirsi del fatto che all'uscire dal sonno si ritrovi tutto, vuol dire dimenticare che niente è più sicuro del sonno, e che il senso del sonno è precisamente d'essere l'esistenza vigilante che è raccolta sulla certezza, riferendo tutte le possibilità erranti alla fissità di un principio, e che si appaga di certezza, in modo che al mattino il nuovo possa accoglierla, e un nuovo giorno possa cominciare.

Il sogno.

La notte, l'essenza della notte non ci lascia dormire. Con essa, non si trova alcun rifugio nel sonno. Se si manca al sonno, alla fine la spossatezza ci infetta; e l'infezione impedisce di dormire, si traduce nell'insonnia, nell'impossibilità di fare del sonno una zona libera, una decisione chiara e vera. Nella notte, non si può dormire.

Non si va dal giorno alla notte: chi segue questo cammino trova soltanto il sonno, che termina il giorno ma per rendere possibile l'indomani, flessione che verifica lo slancio, certamente un declino, un silenzio, ma penetrato d'intenzioni e attraverso cui doveri, scopi e lavoro parlano per noi. Il sogno, in questo senso, è più vicino alla regione notturna. Se il giorno sopravvive nella notte, supera il suo termine, diviene ciò che non può interrompersi, non è già più il giorno, è l'ininterrotto e l'incessante, è, con avvenimenti che sembrano appartenere al tempo e con personaggi che sembrano quelli del mondo, la prossimità dell'assenza di tempo, la minaccia del di fuori dove manca il mondo.

Il sogno è il risveglio dell'interminabile, un'allusione almeno e come un pericoloso appello, attraverso la persistenza di ciò che non può finire, alla neutralità di ciò che preme dietro il cominciamento. Di qui il fatto

che il sogno sembra far sorgere, in ciascuno, l'essere dei primi tempi – e non soltanto il fanciullo, ma, al di là, il più lontano, il mitico, il vuoto e il vago dell'antefior. Colui che sogna dorme, ma colui che sogna non è già più colui che dorme, e non è un altro, un'altra persona, è il presentimento dell'altro, colui che non può più dire io, che non si riconosce né in sé né in altri. Senza dubbio la forza dell'esistenza vigilante e la fedeltà del sonno, più ancora l'interpretazione che dà un senso a una sembianza di senso, salvaguardano le disposizioni e le forme di una realtà personale: ciò che diviene altro si reincarna in un altro, il doppio è ancora qualcuno. Il sognatore crede di sapere che sogna e che dorme, proprio nel momento in cui la fessura fra i due fatti si afferma: egli sogna di sognare, e questa fuga fuori dal sogno, che lo fa ricadere nel sogno, il quale è caduta eterna nello stesso sogno, questa ripetizione in cui si perde sempre più la verità personale che vorrebbe salvarsi, come il ritorno degli stessi sogni, come la vessazione ineffabile di una realtà che sempre sfugge e alla quale non si può sfuggire, tutto ciò è come *un sogno della notte*, un sogno in cui la forma del sogno diviene il suo solo contenuto. Forse si potrebbe dire che il sogno è tanto più notturno quanto maggiormente gira intorno a se stesso, quanto più esso si sogna, o in quanto ha per contenuto la sua possibilità. Forse non vi è sogno che del sogno. Valéry dubitava dell'esistenza dei sogni. Il sogno è come l'evidenza, la realizzazione indubitabile del dubbio: esso è ciò che non può « veramente » essere.

Il sogno è vicino alla regione in cui regna la pura somiglianza. Tutto vi è sembianza, ogni figura è un'altra figura, è simile all'altra e ancora ad un'altra, e questa ad un'altra. Cerchiamo il modello originario, vorremmo essere rinviati ad un punto di partenza, ad una rivelazione iniziale, ma non ve ne è: il sogno è il simile che rimanda eternamente a ciò che è simile.

L'itinerario di Hölderlin

Il giovane Hölderlin, quello di *Iperione*, vuole sfuggire alla sua forma e ai suoi limiti, e unirsi alla natura. « Essere una cosa sola con tutto ciò che vive, e, in un beato oblio di se stessi, rientrare nel tutto che la natura è, questo il cielo dell'uomo ». Tale aspirazione a fare ritorno alla vita unica, eterna ed ardente, senza misura e senza riserva, sembra essere il movimento gioioso che siamo tentati di riferire all'ispirazione. Questo movimento è anche desiderio di morte. Diotima muore per lo slancio stesso che la fa vivere in familiarità con tutto, ma, essa dice, « ci separeremo soltanto per vivere più strettamente uniti in una pace più divina con qualsiasi cosa, con noi stessi... »

Empedocle, nella tragedia che è opera della prima maturità di Hölderlin, rappresenta la volontà di fare irruzione, per mezzo della morte, nel mondo degli Invisibili. I motivi variano secondo le diverse versioni di quest'opera incompiuta, ma il desiderio rimane lo stesso: unirsi all'elemento del fuoco, segno e presenza dell'ispirazione, per raggiungere l'intimità del contatto divino.

I grandi inni non hanno più la violenza né la dismisura empedocliani. Tuttavia, il poeta rimane ancora essenzialmente il mediatore. Nell'inno che è in Francia uno dei più conosciuti a causa delle diverse traduzioni che ne sono state fatte e dei commenti di Heidegger, *Come, in un giorno di festa*, il poeta si tiene diritto davanti al dio, è come in contatto con la più alta potenza, che lo espone dunque al più grande pericolo, pericolo di essere arso dal fuoco, disperso per effetto dello sconvolgimento, e che egli ha il compito di calmare accogliendola in se stesso nel silenzio della sua intimità, affinché abbiano origine le parole felici che i figli della terra potranno allora intendere senza pericolo. Questo compito di mediazione al quale noi abbiniamo spesso il nome di Hölderlin, non è forse espresso da lui in un modo così ardito se non in questo solo passaggio¹; l'inno è datato probabilmente 1800, ma è possibile che i versi di questa strofa

¹ E anche nel poema *Vocazione del poeta*, citato più avanti.

risalgano a un'epoca anteriore. Nello stesso inno, la natura è celebrata ancora come l'intimità del divino; essa non è più, è vero, quella a cui bisogna abbandonarsi con un movimento d'abbandono illimitato; essa « esclusiva » il poeta, ma per mezzo del suo sonno e del tempo di calma e incertezza che segue la tempesta (il fuoco): l'ora che segue la tempesta, ecco l'ora favorevole, l'ora della grazia e della ispirazione.

« Il rivolgimento categorico ».

Tuttavia, l'esperienza di Hölderlin, la sua meditazione sull'epoca della storia che la Grecia è stata, la sua meditazione non meno ansiosa sull'era occidentale, lo conducono a concepire, nella vita dei popoli, come in quella degli individui, un'alternanza di tempi in cui gli dèi sono presenti e di tempi in cui essi sono assenti, periodi di luce, periodi di oscurità. Alla fine del poema intitolato *Vocazione del poeta*, egli aveva dapprima scritto:

Ma, quando occorre, l'uomo rimane senza paura
davanti a Dio, la semplicità lo protegge,
e non ha bisogno né di armi, né di astuzia,
per tutto il tempo che il Dio non gli viene meno.

Ma, più tardi, al posto di questo ultimo verso, scrisse: « Fino a quando la mancanza di Dio lo aiuta ». Questo rimaneggiamento è strano. Che significa?

Dopo che Hölderlin ritornò dal Mezzogiorno della Francia, nel viaggio che terminò con la prima crisi evidente di smarrimento, visse ancora parecchi anni in un semi-isolamento, scrivendo i suoi ultimi inni o frammenti di inni, le traduzioni di *Antigone* e di *Edipo* e infine delle considerazioni teoriche, prefazioni a quelle traduzioni. È in uno di questi testi che egli formula ciò che chiama *die vaterländische Umkehr*, il rivolgimento natale, non semplice ritorno verso il luogo natale, verso la patria, ma movimento che si compie secondo l'esigenza di questo luogo. Di quale esigenza si tratta? Egli l'aveva espressa poco tempo prima della sua partenza in una lettera celebre al suo amico Boehlendorf per criticare discretamente un'opera di costui, tutta animata dall'eccesso dell'entusiasmo. Gli diceva: « La chiarezza della rappresentazione è per noi tanto originale quanto per i Greci il fuoco del cielo ». « Noi » designa anzitutto i Tedeschi, poi gli Esperidi, gli uomini dell'era occidentale. « La chiarezza della rappresentazione », che nella stessa lettera egli chiama « la lucidità o la sobria misura giunonica occidentale », è il potere di afferrare e di definire, la forza di un fermo ordine, la volontà infine di distinguere

bene e di rimanere sulla terra. « Il fuoco del cielo » è il segno degli dèi, la tempesta, l'elemento empedocliano. Ma Hölderlin aggiunge ben presto: l'istinto che forma ed educa gli uomini a tale scopo: essi imparano e posseggono realmente soltanto la forma che loro è estranea; ciò che è loro vicino non è loro vicino. È questo il motivo per cui i Greci, estranei alla chiarezza, hanno acquisito ad un grado eccezionale il potere della sobria misura di cui Omero rimane il più alto modello. È questo il motivo per cui gli Esperidi, e in particolare i Tedeschi, si sono potuti impadronire del pathos sacro che era loro estraneo, ma ora è ciò che è loro proprio che devono apprendere, e questo è il più difficile, devono apprendere la misura, il senso lucido e anche la ferma sussistenza in questo mondo.

Questa specie di legge che Hölderlin formula qui sembra avere ancora soltanto la portata di un precetto limitato che invita i poeti del suo paese, che invita lui stesso a non abbandonarsi smisuratamente alla volontà empedocliana, alla vertigine e al bagliore del fuoco. A partire da questo istante, egli si sente troppo tentato dal segno degli dei, e pericolosamente vicino all'estraneo. Nella stessa lettera, dice: « Bisognerà che io stia attento a non perdere la testa in Francia » (la Francia rappresenta per lui la vicinanza del fuoco, l'apertura sull'antica Grecia), come egli dirà, quando avrà subito l'attacco decisivo: « Noi abbiamo quasi perduto la parola all'estero ».

Va dunque all'« estero », subisce l'attacco decisivo, lo subisce, si può dire, in modo continuato, vive sotto la sua minaccia, in prossimità di esso. È in questo momento che egli concepisce in un modo molto più grandioso quella sorta di rivolgimento che egli aveva formulato rivolgendosi all'amico¹. Oggi, egli dice, noi siamo sotto la legge di uno Zeus più autentico. Questo dio più autentico « ripiega verso la terra il corso della natura che si dirige verso l'altro mondo, questo corso eternamente ostile all'uomo ». Formula già significativa e che dimostra quanto Hölderlin si sia allontanato da Empedocle: Empedocle è il desiderio di andare nell'altro mondo, ed è questo desiderio che è adesso chiamato inautentico e deve essere rivolto verso questo mondo, così come la natura, tanto amata, tanto cantata, educatrice per eccellenza, diviene « l'eterna nemica dell'uomo », perché essa lo attira al di là di questo mondo.

L'uomo d'oggi deve dunque volgersi indietro. Deve distogliersi dal mondo degli dèi che è anche il mondo dei morti, dell'appello dell'ultimo Dio, il Cristo, che è scomparso e che ci invita a scomparire. Ma come è possibile questo rovesciamento? È una rivolta tutta umana? L'uomo è

¹ Utilizziamo qui lo studio di Beda Alleman, *Hölderlin und Heidegger*, che cerca d'illustrare l'itinerario dell'ultimo Hölderlin.

invitato ad ergersi contro le potenze superiori che gli sono ostili, perché esse lo distoglierebbero dal suo compito terrestre? No, ed è in questo che il pensiero di Hölderlin, ormai sotto il velo della follia, appare più meditato, meno facile di quello dell'umanismo. Se gli uomini dell'era occidentale devono compiere questa svolta decisiva, è al seguito degli dèi che compiono essi stessi ciò che egli chiama « il rovesciamento categorico ». Gli dèi oggi si distolgono, sono assenti, infedeli, e l'uomo deve comprendere il senso sacro di questa infedeltà divina, non contrariandola, ma compiendola per la sua parte. « In un tale momento, — egli dice, — l'uomo si oblia e oblia Dio, si volta indietro come un traditore, sebbene in un modo santo ». Questo rovesciamento è un atto terribile, è un tradimento, ma non empio, poiché, attraverso questa infedeltà in cui si afferma la separazione dei mondi, si afferma anche, in questa separazione, in questa distinzione fermamente mantenuta, la purezza del ricordo divino. Infatti Hölderlin aggiunge: « Il dio e l'uomo, affinché il corso del mondo non abbia lacune e affinché il ricordo dei Celesti non si perda, entrano in comunicazione sotto la forma dell'infedeltà in cui vi è oblio di tutto, poiché l'infedeltà divina è ciò che meglio si può contenere ».

Il significato di queste parole non è facile da penetrare, ma si chiarisce un poco se si pensa che queste parole sono scritte a proposito della tragedia di Edipo. *Edipo* è la tragedia dell'allontanamento degli dèi. Fall-po è l'eroe che è costretto a tenersi in disparte dagli dèi e dagli uomini, che deve sopportare questa doppia separazione, conservare puro questo scarto senza riempirlo di vane consolazioni, serbare una zona intermedia, luogo vuoto aperto dalla doppia avversione, dalla doppia infedeltà degli dèi e degli uomini; e deve mantenerlo puro e vuoto, affinché sia assicurata la distinzione delle sfere, la distinzione che è ormai il nostro compito, secondo l'esigenza espressa da Hölderlin quando ormai è vicino alla notte: « Preservare Dio attraverso la purezza di ciò che distingue ».

Il poeta e la doppia infedeltà.

Si può commentare questo pensiero del « rovesciamento » dal punto di vista di Hölderlin e del suo destino personale. Esso è misterioso, turbante. È come se il desiderio formato al tempo di *Iperione* e di *Impedocle*, unirsi alla natura e agli dèi, fosse divenuto una esperienza che lo impegna completamente, e di cui egli sperimenta l'eccesso minaccioso. Ciò che allora era soltanto un desiderio dell'anima, che egli poteva senza pericolo affermare smisuratamente, si è trasformato in un movimento reale che lo eccede, e lo spinge a parlare di questo eccesso di favori sotto

il quale egli soccombe, e questo eccesso è la pressione troppo viva, l'allettamento troppo forte, verso un mondo che non è il nostro, è il mondo del divino immediato. Negli ultimi inni, nei frammenti di inni che si sono ritrovati e che appartengono a questo periodo dal 1801 al 1805 durante il quale la rottura non si è ancora prodotta, si fa sentire continuamente lo sforzo per dominare il richiamo irresistibile, per stare, per fondare ciò che sta, e restare sulla terra. « E come sulle spalle un carico di legna, vi è molto da contenere... » « E sempre verso l'illimitato va il desiderio. Ma vi è molto da contenere ».

Più Hölderlin è sotto la prova del « fuoco del cielo », più egli esprime la necessità di non abbandonarsi senza misura. Ciò è già notevole. Ma non denuncia soltanto l'esperienza come pericolosa, la denuncia come falsa, per quel tanto almeno che essa pretenderebbe di essere comunicazione immediata e con l'immediato: « L'immediato, — egli dice, — è, in un senso stretto, impossibile ai mortali come agli immortali; il dio deve distinguere mondi diversi, conformemente alla sua natura, perché la bontà celeste, rispetto a se stessa, deve rimanere sacra, non mescolata. Anche l'uomo, come facoltà di conoscenza, deve distinguere mondi diversi, perché solo l'opposizione dei contrari rende possibile la conoscenza ». Vi è in ciò una energica lucidità, un'affermazione energica dei limiti dell'esperienza alla quale dovrebbe sentirsi sollecitato ad abbandonarsi senza riserva: essa non deve volgersi verso l'immediato, non soltanto vi è rischio di perire nell'incendio del fuoco, ma essa non può farlo, l'immediato è impossibile.

Per quanto concerne l'ispirazione, dal « rivolgimento » risulta una concezione più ricca, più estranea al semplice desiderio. L'ispirazione non consiste più nel ricevere il raggio sacro e calmarlo affinché non bruci gli uomini. E il compito del poeta non si limita più a questa mediazione troppo semplice per la quale gli era domandato di tenersi eretto davanti a Dio. Deve porsi di fronte all'assenza di Dio, deve istituirsi custode di questa assenza senza perdersi in essa e senza perderla, deve contenere, preservare, l'infedeltà divina; e se entra in comunicazione col dio che si ritrae, è « sotto la forma della infedeltà in cui vi è oblio di tutto ».

Compito più vicino agli scopi dell'uomo quali si impongono a noi oggi, ma più tragico di quello che prometteva ad Empedocle e che assicurava ai Greci l'unione con gli dèi. Oggi, il poeta non deve più tenersi fra gli dèi e gli uomini, e come loro intermediario, ma deve tenersi nella doppia infedeltà, mantenersi nella intersezione di questo doppio rivolgimento, divino, umano, in un doppio e reciproco movimento per mezzo del quale si apre uno iato, un vuoto che deve ormai costituire il rapporto essenziale dei due mondi. Il poeta deve così resistere all'aspirazione de-

gli dèi che scompaiono e che lo attraggono nella loro sparizione (Cristo, in particolare); egli deve resistere alla pura e semplice sussistenza sulla terra, quella che i poeti non fondano; deve adempiere al doppio rivolgimento, assumersi il peso della doppia infedeltà e mantenere così distinte le due sfere, vivendo puramente la separazione, essendo la vita pura della separazione stessa, poiché questo luogo vuoto e puro che distingue le sfere è il sacro, l'intimità della lacerazione che è il sacro.

Il mistero dell'allontanamento degli dèi.

Questa esigenza del rivolgimento natale, « l'estremo limite della sofferenza », dice Hölderlin, non ha dunque niente in comune con il dolce richiamo della familiarità dell'infanzia, questo desiderio di ritorno nel seno materno che l'erudizione troppo precipitosa di certi psichiatri gli attribuisce. Ancora meno essa significa una glorificazione della patria terrestre o del sentimento patriottico, un ritorno semplice ai doveri del mondo, una apologia della piatta misura, della sobrietà prosaica e della ingenuità quotidiana. Il pensiero o la visione del rivolgimento categorico, di questo momento durissimo in cui il tempo in qualche modo si rivolge, risponde a ciò che Jean-Paul aveva chiamato — precorre ciò che più tardi Nietzsche in modo esplicito chiamerà — « La Morte di Dio ». Questo stesso avvenimento è vissuto da Hölderlin, ma in una comprensione più vasta, più estranea alle semplificazioni che anche Nietzsche spenna autorizza. Egli ci aiuta, almeno, a respingere queste semplificazioni, e quando oggi Georges Bataille dà a una parte della sua opera il titolo di *Somme athéologique*¹, ci invita a non leggere quelle parole nella tranquillità del loro senso manifesto.

Siamo ad una svolta. Hölderlin ha sperimentato in se stesso la forza di questo rivolgimento. Il poeta è colui nel quale, essenzialmente, il tempo si rivolge indietro, e per il quale, sempre, in questo tempo, il dio si volta e si ritrae. Ma Hölderlin capisce, anche, profondamente, come questa assenza degli dèi non sia una forma puramente negativa di rapporto; è questo il motivo per cui essa è terribile; essa lo è, non soltanto perché ci priva della presenza benevola degli dèi, della familiarità della parola ispirata, non soltanto perché ci respinge su noi stessi nella privazione e nell'angoscia di un tempo vuoto, ma perché sostituisce al favore misurato delle forme divine, come i Greci lo rappresentano, divinità del giorno, divinità della ingenuità iniziale, un rapporto, che rischia senza posa di

¹ *L'expérience intérieure*, nuova edizione.

lacerarci e di sviarci, con ciò che è più in alto degli dèi, col sacro stesso o con la sua essenza perversita.

Tale è il mistero della notte dell'allontanamento degli dèi. Nel giorno, gli dèi hanno forma di giorno, illuminano, governano l'uomo, lo educano, coltivano la natura sotto forma di schiavi. Ma, nel tempo della notte, il divino diviene lo spirito del tempo che si volge indietro, che porta via tutto; « esso è allora senza freno, è lo spirito di ciò che è selvaggio, inespresso ed eternamente vivo, lo spirito della regione dei morti ». Di qui, per il poeta, la tentazione della dismisura, il desiderio che lo attrae smodatamente verso ciò che non è legato, ma di qui anche il dovere più grande di contenersi, di conservare la volontà di ben distinguere per mantenere la distinzione delle sfere, e, così, mantenere puro e vuoto il luogo della lacerazione che l'eterno rivolgimento degli dèi e degli uomini fa apparire, e che è lo spazio puro del sacro, il luogo intermedio, il tempo dell'intervallo. Nel frammento molto tardo di *Mnemosine*, Hölderlin dice:

Essi non possono tutto,
i Celesti. I Mortali sono vicini
piuttosto all'abisso. Così con loro
si compie il rivolgimento.

L'abisso è riservato ai mortali, ma l'abisso non è soltanto l'abisso vuoto, è la profondità selvaggia ed eternamente viva dalla quale gli dèi sono preservati, dalla quale ci preservano, ma che essi non attingono come noi, cosicché è piuttosto nel cuore dell'uomo, simbolo della purezza cristallina, che la verità del rivolgimento può compiersi: è il cuore dell'uomo che deve farsi il luogo in cui la luce si esperimenta, l'intimità in cui l'eco della profondità vuota diviene parola, ma non attraverso una semplice e facile metamorfosi. Già nel 1801, nell'inno *Germania*, in versi di splendido rigore, Hölderlin aveva formulato così il dovere della parola poetica, parola che non appartiene né al giorno né alla notte ma sempre si pronuncia fra notte e giorno e una sola volta dice il vero e lo lascia inespresso:

Ma se più abbondantemente che le pure fonti
l'oro scorre e quando in cielo la collera si aggrava,
bisogna che fra giorno e notte
una volta appaia una verità.
In una triplice metamorfosi, trascrivila
tuttavia sempre inespressa come è,
innocente, tale deve restare.

Quando la follia si fu completamente impadronita della mente di Hölderlin, anche la sua poesia si rovesciò. Tutta la durezza, la concentrazione, la tensione quasi insostenibile degli ultimi inni, diventa riposo, cal-

ma e forza placata. Perché? Non lo sappiamo. È come se – suggerisce Allemann – spezzato dallo sforzo per resistere allo slancio che lo spingeva verso la dismisura del Tutto, per resistere alla minaccia di ciò che è selvaggio e notturno, egli avesse spezzato anche questa minaccia, operato il rivolgimento, come se tra il giorno e la notte, fra il cielo e la terra, si aprisse ormai, pura ed ingenua, una regione in cui gli fosse dato vedere le cose nella loro trasparenza, il cielo nella sua evidenza vuota, e, in questo vuoto evidente, il volto della lontananza di Dio. « Dio, – egli dice in uno dei poemi di quel tempo, – è ignoto? È aperto come il cielo? Credo piuttosto che sia così ». Oppure: « Che cosa è Dio? Ignoto. Tuttavia, piena di qualità è, lontana da lui, la figura che ce ne offre il cielo ». E quando leggiamo queste parole irradianti della follia: « Vorrei essere una cometa? Sì. Poiché esse hanno la rapidità degli uccelli, fioriscono in fuoco e sono in purezza come fanciulli », noi sentiamo come si è potuto realizzare, per il poeta, nella purezza preservata dalla sua insigne rettitudine, il desiderio di unirsi al fuoco, al giorno, e non siamo sorpresi da questa metamorfosi che, con la rapidità silenziosa di un volo di uccello, lo trascina ormai attraverso il cielo, fiore di luce, astro bruciante ma che sboccia innocentemente in fiore.